

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

14. Jahrgang

Juli 1961

Heft 7

## DIE SAMMLUNG HERMANN SCHWARTZ / MÖNCHENGLADBACH IM SUERMONDT-MUSEUM AACHEN

*Mit 2 Abbildungen*

Zum ersten Male wird die Skulpturen-Sammlung von Hermann Schwartz (Mönchengladbach) in einer Kollektivausstellung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Sie wurde in drei Räumen des Suermondt-Museums der Stadt Aachen am Samstag, dem 13. Mai 1961, eröffnet, bleibt dort bis zum 16. Juli und wird anschließend im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt gezeigt. Ein sorgfältig vorbereiteter Katalog (zugleich Heft 21 der „Aachener Kunstblätter“, Verlag des Aachener Museumsvereins, herausgegeben im Auftrage des Vorstandes von Hans Feldbusch und Peter Ludwig, Schriftleitung Ernst Günther Grimme) unter dem Titel „Bewahrte Schönheit“ – Mittelalterliche Kunst der Sammlung Hermann Schwartz – ist von Wolfgang Bech in Verbindung mit Hermann Schnitzler bearbeitet worden und bringt meist ausgezeichnete fotografische Wiedergaben (Fotos: Ann Bredol-Lepper) von allen ausgestellten Werken, darunter zwei Farbtafeln.

Einige Skulpturen konnten schon in der Ausstellung „Unsere liebe Frau“ 1958 in Aachen und „Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz“ im Schnütgen-Museum zu Köln 1960 betrachtet werden, erstmals ist nunmehr fast der ganze derzeitige Skulpturenbesitz des Sammlers in Aachen ausgezeichnet präsentiert. Er umfaßt Werke aus dem Zeitraum vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, doch liegt der Schwerpunkt bei der Bildnerei der Gotik und der Spätgotik. Es gibt Objekte aus vielen europäischen Ländern, der Kern besteht aber aus Stein- und Holzarbeiten aus Deutschland, Österreich und den Niederlanden. Den Auftakt bilden einige kleinere Metallgußarbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts: ein ostfranzösisches Kruzifix – nur der Corpus aus Gelbguß mit stark geometrisierenden Formen und Ritzzeichnungen –, drei bronzene Weihrauchfässer – deutsche und italienische Arbeiten –, zwei Altarleuchter (Limoges, Rheinland) und ein Löwen-Aquamanile (Rhein-Maas).

Aus der Fülle der Skulpturen seien einige – z. T. mit ergänzenden Notizen – herausgegriffen.

Ein hervorragendes Werk spätromanischer Steinbildnerei ist die dreieckige Kalksteinplatte (0,85 m breit) mit der Halbfigur eines kniend anbetenden Engels mit ausgebreiteten Händen und Flügeln und seitwärts gerichtetem Haupt (Kat. Nr. 2). Kopftypus und weicher Linienfluß erinnern stark an die Schrankenfiguren von Hildesheim (St. Michael) und Halberstadt (Liebfrauenkirche). Im Katalog heißt es „An die Zwickelfüllung einer Arkade zu denken, verbietet die dreieckige Form“. Auch ein Fragment in Mettlach (stilistisch zu Trier zu rechnen) mit einem ein Weihrauchfaß haltenden Engel zeigt die gerade Schräge einer seitlichen Begrenzung. Beide Kalksteinplatten können nur als Teile einer auf eine Mittelachse bezogenen architekturgebundenen Komposition gedacht werden – am ehesten doch im Zusammenhang mit einer Chorschrankengestaltung (Abb. 2).

Die großartige Sitzmadonna aus Rommersdorf bei Neuwied (ehem. Prämonstratenserabtei), die Schnitzler mit der Werkstatt des vielleicht in Koblenz tätigen Meisters des Sayngrabmals (Nürnberg, Germ. Nat.-Mus.) mit Recht in engsten Zusammenhang bringt, ist ein wichtiges Denkmal für die Spätphase des sogenannten spätromanischen Barock des mittleren 13. Jahrhunderts in der deutschen Plastik und eine Etappe auf dem Weg zu seiner gotisch-lyrischen Beruhigung, wenn man die entsprechende, bewegte Sitzmadonna des Trierer Diözesanmuseums aus der Gegend von Boppard vergleicht.

Bemerkenswert auch die thronende Mutter Gottes (Kat. Nr. 12), die nach Regensburg lokalisiert wird (E. G. Grimme, Aachener Kunstblätter 17/18, und Kat. „Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz“, Schnütgen-Museum, Nr. 34). Der Gesichtstypus erscheint gegenüber den Werken des Erminoldmeisters jedoch archaischer.

Von hervorragender Schönheit ist das 0,15 m hohe Corpusfragment eines Pariser Elfenbein-Kruzifixes aus dem späteren 13. Jahrhundert (Kat. Nr. 11), das der Werkstatt des sog. Soissons-Diptychon-Meisters (London, Vict. und Alb. Mus.) zugeschrieben wird. Bei großer Reife und Feinheit bemerkenswert, daß hier im Christuskopf noch nicht der idealisierte französische Typus des ausgehenden 13. Jahrhunderts erscheint. Stark ist die romanische Komponente im Trauernden Johannes (Kat. Nr. 13), der mit einer entsprechenden Figur in Las Huelgas bei Burgos (1279) verglichen wird, wohl aber auch mit der katalonischen Kunst in ihrer Phase des Aufnehmens gotisch-französischer Gewandmotive zusammenhängt.

Die schon längere Zeit bekannte Lindenholzmadonna (ehem. Slg. Heyl/Worms, dann Lugano und Berlin, Verst. Katalog Helbing/München 1912, 18 V., Nr. 44) aus Seligenstadt (Kat. Nr. 15), als „fränkisch um 1300“ bezeichnet, ist in ihrer Zartheit, Linearität und schwebenden Drehung noch immer ein Sonderfall von hohem Reiz. Trotz einer gewissen, im Katalog vermerkten Verwandtschaft mit den Nürnberger Steinfiguren des vorgeschlagenen Datums bleibt sie doch recht isoliert, vor allem ihr Antlitz ordnet sich nicht in den fränkischen Umkreis ein. Die Gesamthaltung läßt sie eher westlich erscheinen.

Ein sehr typisches Beispiel der Kölner Bildnerei um 1330 ist die Ursula-Reliquienbüste (Kat. Nr. 16), hochgotischer Zweiklang von weich empfundenem Volumen ge-



spannt-geschliffener Oberfläche und graphischem Fluß der parallel geführten Linienkurven des gescheitelten Haares, der Locken, Lider, Lippen. Verwandt, freilich kecker, sind die wunderschönen Freckenhorster Gestühlwangen (ehem. Slg. Bernheimer/München) mit ihren durchbrochen geschnitzten Bildfeldern. Aber sollten sie nicht etwas früher angesetzt werden können? (Im Katalog Nr. 17 – „2. Viertel des 14. Jh.“) Sie wären eine genauere Analyse im Zusammenhang mit dem Kölner Domchorgestühl und verwandten Arbeiten wert.

Ein interessantes Werk ist die Holzstatuette einer stehenden Muttergottes mit Kind (Kat. Nr. 19), die schon in der Ausstellung „Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz“ (Köln, Schnütgen-Mus. 1960) gezeigt und bereits damals richtig als „lothringisch“ bezeichnet wurde (2. Viertel 14. Jh.). Der Typus mit dem offenen Mantel (Beeh, Jb. d. Rhein. Denkmalpflege 1960) begegnet nicht nur in den größeren Statuen, die Forsyth zusammenstellte (Metropolitan-Mus. Studies V, 1936), sondern auch im Torso einer Marmorstatuette des Museum-Depots Metz (Volkelt, „Die Madonna von Faux-en-Forêt“, Beiträge zur mittelalterl. Plastik in Lothringen und am Oberrhein [2], Annales Univ. Saraviensis, VII, 1958). Dieser steht den Steinreliefs des Reliquienschreins von Marsal (Dep. Moselle) näher als die wohl etwas spätere Holzstatuette der Slg. Schwartz, deren Gesichtstypus eine gewisse Verwandtschaft mit einer Steinmadonna der Pfarrkirche von Damvillers (Dep. Meuse), aber auch – entfernter – mit einer Steinmadonna des Museums Dijon zeigt. (Bezeichnend dafür sind z. B. die etwas vorquellenden Augen.) Wichtig, daß der lothringische Madonnentypus des 14. Jhs. hier erstmals auch in einem *Holzbildwerk* faßbar wird!

Im Gegensatz zur stämmigen Breite der lothringischen Holzstatuette steht die zartkurvige Marmorstatuette eines Apostels Thomas aus Lüttich (Kat. Nr. 20), einleuchtend als Werk eines Maas-Ateliers des mittleren 14. Jhs. bestimmt. Gerade diese Figur, deren weitverstreute Verwandtschaft (bis nach dem südlichen Mittelfrankreich) im Katalog aufgezählt wird, läßt erkennen, daß auch für die Marmorstatuetten des Kölner Dom-Hochaltars mit dieser Richtung als leise mitbestimmendem Faktor gerechnet werden kann – nicht allein mit den Faktoren „Köln“ und „Lothringen“.

Wir fügen in die Besprechung hier die schöne Holzskulptur des Apostels Judas Thaddäus (?) ein (Kat. Nr. 31), die früher in den Sammlungen Oertel und Wilm bekannt wurde und von Wilm einst als „mittelrheinisch um 1330 – 40“, von Demmler zuvor als „um 1400“ bestimmt wurde. Sollte mit der Datierung im Aachener Katalog ein Druckfehler unterlaufen sein, als „um 1430“ gesetzt wurde? Die Anzeichen des „weichen Stiles“ sind unverkennbar und sprechen gegen Wilms Vorschlag. Aber die Züge des späteren 14. Jhs. sind ebenfalls deutlich sichtbar (Gesamthaltung, Oberkörpermodellierung, Haarbehandlung usw.). An einem solchen Beispiel sieht man wieder die Unzulänglichkeit unseres allgemeinen Begriffs „weicher Stil“ – wo liegen die zeitlichen Grenzen, wie steht es mit den landschaftlichen Zentren, wie mit den verschiedenen „Vor“-Strömungen? (Julius Baum zielte mit seinem Vortrag auf dem Trierer Kunsthistorikertag auf eine schärfere Analyse, die leider keinen rechten Widerhall

fand.) Für den Judas-Thaddäus der Slg. Schwartz wäre u. E. durchaus der Zeitraum um 1390 zu diskutieren.

Ebenfalls zu einer Vorwelle des weichen Stils muß die zauberhafte thronende Muttergottes aus Böhmen (Kat. Nr. 22, „um 1360 - 70“) gezählt werden - eine der charmantesten Figuren der Sammlung.

Die reife Zeit des „eigentlichen“ weichen Stiles um 1420 - 30 vertreten vor allem österreichische, besonders salzburgische Arbeiten von hoher Qualität: eine Steinpietà, wohl tirolischer Prägung, Kat. Nr. 26, die kleine hölzerne Löwenmadonna (ehem. Slg. Wilms), die derjenigen des Bayer. Nat.-Mus. in München so nahe verwandt ist, eine außerordentlich schöne, musikalisch bewegte thronende Muttergottes (Kat. Nr. 31) - wie diese aus dem Salzburgerischen stammend -, schließlich die beiden steiermärkischen Figuren der schon bekannten „Maria im Ährenkleid“ (Kat. Nr. 33), dem Hans von Judenburg zugeschrieben, und eine Stehmadonna seines Werkstattkreises (Kat. Nr. 34). Ferner zwei ebenfalls höchst qualitätsvolle Holzfigürchen: ein trauernder Johannes von einer Kreuzigungsgruppe und eine Madonna auf der Mondsichel. Der Johannes (Kat. Nr. 25) wird als wahrscheinlich oberrheinisch-elsässisch um 1410 bezeichnet, vor allem unter Hinweis auf die „Aufschauenden“ des Ensingerschen Straßburger Turmstokogons. - Die kleine Madonna auf der Mondsichel (Kat. Nr. 27) wird von niederländischen Typen abgeleitet und dem Niederrhein oder Köln um 1420 zugeschrieben. Man sieht aus diesen Angaben, welche Schwierigkeiten es noch immer bereitet, exakte landschaftliche Differenzierungen vorzunehmen. Wir werden auf ähnliche Fragen in den folgenden Werkerwähnungen noch zurückkommen.

Ein trauernder Engel (Kat. Nr. 28), dem Meister des Rimini-Altars in Frankfurt zugeschrieben, läßt den Wunsch aufkommen, diese ganze Werkgruppe von Alabasterfiguren im Umkreis des sog. Rimini-Meisters möchte in der Richtung der letzten Hinweise von Paatz eingehend, auch den urkundlichen Quellen nach, untersucht werden. Dabei wird sich vielleicht ausmachen lassen, daß die Datierung „um 1420“ doch etwas zu früh angesetzt ist. Die grätige Härte des Faltenstils - nicht nur materialbedingt - und die Herbheit der tiefen Empfindung im Ausdruck des Antlitzes würden eher zur Strömung der dreißiger Jahre im Zuge der „Ablösung“ des weichen Stiles passen.

Ein besonders schöner Fund ist die kniende Madonna einer Anbetungsgruppe (Kat. Nr. 40) aus Nußbaumholz, um 1470, die überzeugend der Straßburger Kunst des Kreises um die sog. Molsheimer Reliefs (Frauenhaus-Museum Straßburg) zugeteilt wird. Ein herrliches Schnitzwerk von fast metallischer Prägnanz! Ohne Zweifel steht es der niederländischen Kunst, speziell ihrer nördlichen Art sehr nahe, zeigt aber auch die präziseren Straßburger Züge und ist ein weiterer Beweis für die eigenartige Synthese, die hier das Niederländische und das Elsässische in der Epoche der Spätgotik eingegangen sind (Abb. I).

Mehr dem Holländischen, wohl speziell Utrecht, dürfte dagegen eine Holzmadonna der Verkündigung (mit zierlichem Betpult auf Felsschollen) zuerkannt werden, die im Katalog als „niederrheinisch“ (um 1480, Kat. Nr. 44) bezeichnet wird. Doch wird an solchen Bemerkungen deutlich, daß wir bei der Trennung von Niederrhein und Hol-



land noch allgemein unsicher sind. Deutlicher tritt uns das Niederländische in zwei Figuren aus Mecheln (hl. Barbara, um 1480, Kat. Nr. 43, und hl. Katharina, um 1520 – 30, Kat. Nr. 66) – anmutigen, sehr typischen, etwas maskenhaften Figürchen –, in einer hl. Katharina um 1520, die auf Brüssel lokalisiert wird (Kat. Nr. 53), einer sehr prunkvollen hl. Elisabeth um 1520, die mit „Flandern“ bestimmt ist und wohl direkt Brüssel (also Brabant) zugeteilt werden könnte (Kat. Nr. 58), und in einer knienden klagenden Frau um 1530 (Kat. Nr. 68) entgegen, deren Herkunft aus Antwerpen angenommen wird: alles Schnitzwerke von gutem Rang.

Wieder fraglich, ob mit solcher Sicherheit für den Niederrhein entschieden werden darf, wie es im Katalog steht, ist die Provenienz der schönen Holzfigur eines hl. Rochus (um 1500; Kat. Nr. 51). Hier käme wohl auch das nördliche und östliche Holland als Ursprungsgebiet neben Cleve und Geldern in Betracht.

Dem nordfranzösischen Einflußgebiet des Niederländischen im 3. Jahrzehnt des 16. Jhs. sind die beiden graziösen, modisch koketten Jungfrauenfiguren zugewiesen, deren genauere Bestimmung bisher nicht gelang (Kat. Nr. 57). Die niederländische Anregung reichte damals bis in die südliche Champagne, wo in Troyes ein fruchtbares Zentrum entstand, eine eigene Synthese gefunden wurde, die doch wesentlich bewegter („protobarock“) agierte. Doch gibt es eine beruhigtere Verzweigung von hier ins westliche Lothringen (die Einreise eines Bildhauers aus Troyes ist überliefert), und den beiden aus dem Kunsthandel in Nancy stammenden (!) Figuren kommt denn auch eine Kalksteinfigur der Maria Magdalena in der Pfarrkirche zu Génicourt-sur-Meuse (an der Maas, südlich Verdun) noch am nächsten, die um 1528 entstanden ist.

Ebenfalls gesicherter Provenienz aus Frankreich entstammt der Kalvarienberg (Fragment eines größeren Schnitzaltars; Kat. Nr. 35), dessen stark niederländischer Charakter offensichtlich ist. Die Datierung um 1430 – 40 erscheint dem Verfasser allerdings zu früh.

Auch der prachtvolle steinerne heilige Martin zu Pferd, der den Mantel teilt, als burgundisch um 1470 bestimmt, dürfte zu früh angesetzt sein. Man vergleiche Rüstung und Tracht mit dem Martin der Kirche von Arcenant/Côte-d'Or (C. Oursel, Abb. 187, Gipsabguß Paris, Mus. Nat. d. Mon. Hist.), auf den im Katalog verwiesen wird: dort durchaus spätgotischer Spitzschuh des Reiters (um diese Einzelheit herauszugreifen), hier, beim Martin der Slg. Schwartz, ein auffällig klobiger Breitschuh, dazu das Barett der Zeit des Kaisers Maximilian: die Datierung dürfte mindestens um 1500, wenn nicht noch etwas später liegen, als Kunstlandschaft käme vielleicht im engeren Sinne die Freigrafschaft Burgund in Frage (das dort beliebte Reiterthema war in mehreren Beispielen auf der Ausstellung in Besançon 1960 vertreten).

Zweifellos oberrheinisch ist die kleine Holzstatuette einer stehenden Muttergottes mit Kind, die mit Vorbehalt dem Sixt von Staufen, Freiburg um 1520, zugeschrieben wird (Kat. Nr. 62). Die zeitliche Ansetzung erscheint etwas zu spät, das noch sehr schlank aus dem Gewand heraustretende Spielbein deutet eher noch auf das Ende des 15. Jhs., spätestens auf die Zeit um 1500 hin. Wäre neben Sixt von Staufen nicht auch Widitz zu nennen? Dieses der Straßburger Kunst ganz nahe stehende kleine Meister-

werk könnte gut eine frühere Arbeit des aus der oberrheinischen Metropole stammenden Schnitzers sein, der zur späten Niklaus (Gerhaert) von Leyden-Nachfolge zählt.

Ein weiterer Schwerpunkt der Sammlung Schwartz darf in der reichen Gruppe süddeutscher Holzskulpturen um 1500 gesehen werden. Drei Madonnen heben sich vor allem ab: die anmutig-dekorative Leuchtermadonna aus Lindenholz mit den sie im Schweben seitlich stützenden Engeln aus dem Nürnberger Umkreis um 1480 (Kat. 42), die bewegte Stehmadonna der weiteren Niklaus-Gerhaert-Nachfolge in Österreich und speziell Wien um 1490 (Kat. Nr. 46) und die reizende Stehmadonna mit wehendem Mantel und Haar aus dem Werkstattkreis des Meisters von Mauer um 1520 (Kat. Nr. 61). Zwei niederösterreichische Engel im Flug dürfen hier angeschlossen werden (Kat. Nr. 59).

Niederbayern ist mit einem stämmigen Christophorus (Kat. Nr. 63) und mit einem sehr schönen Apostel des weiteren Leinbergerkreises (Kat. Nr. 60) – beide um 1520 –, Altbayern-Oberschwaben mit einem kindlich-anmutigen stehenden Drachentöter Georg um 1480 (Kat. Nr. 45), das Allgäu mit einer Anna Selbdrittgruppe des Jörg-Lederer-Umkreises (Kat. Nr. 55, um 1515) charakteristisch vertreten. Aus Südtirol stammen ein bäuerisch-schnurriger Joseph einer Anbetungsgruppe (Kat. Nr. 57, um 1520), eine Tafel mit der Mariengeburt der Pachernachfolge des Klockerkreises (Kat. Nr. 49, ehem. Slg. Salomon, Berlin, um 1500) und ein kleiner Sebastian um 1560, der die starke Nachwirkung spätgotischer Ideale im Zeitalter des Manierismus erweist (Kat. Nr. 69, Buchsbaum). – Dem Beginn des italienisierenden Manierismus in Süddeutschland gehört die vorzüglich gearbeitete Platte aus Solnhofen Stein mit der Grablegung Christi an, wohl ein Werk des Augsburger Victor Kayser (Kat. Nr. 65).

Die hier notierte Auswahl an wichtigsten Werken erweist die hohe Bedeutung der Sammlung Schwartz, der – zusammen mit dem nun vorliegenden Katalog, der zahlreiches Vergleichsmaterial und die einschlägige Literatur berücksichtigt – auch ein unschätzbarer Wert als wissenschaftliche Studiensammlung zukommt, weshalb der Entschluß des Besitzers, seine Skulpturen geschlossen öffentlich zugänglich zu machen, dankbar begrüßt wird.

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth

## HANDZEICHNUNGEN AUS DER SAMMLUNG VICTOR DE STUERS

Zu den Ausstellungen in Almelo und Rotterdam

Mit 2 Abbildungen

Nur wenige ausländische Besucher, die im Treppenhaus des Amsterdamer Rijksmuseums vor der Büste von Victor de Stuers (1843 – 1916) verweilen, werden noch wissen, daß das Zustandekommen dieses Museums nur einen Teil der Verdienste ausmacht, die sich de Stuers in seinem jahrzehntelangen Bemühen erwarb, Holland wieder für die Kunst des eigenen Landes zu interessieren. Mit seinem Bestreben, die Erhaltung historisch und kunsthistorisch wichtiger Bauwerke zu einer nationalen Angelegenheit zu machen, ist er zudem der Ahnherr der holländischen Denkmalpflege geworden (s. die Literatur in M. D. Henkels Artikel in Thieme-Becker; s. außerdem die Artikel-



serie im Oudheidkundig Jaarboek 1943). Außer seinem öffentlichen Wirken, außer der Initiative, die er zur Neueinrichtung des Mauritshuis ergriff, und dem persönlichen Anteil, den er bei Neuerwerbungen holländischer Museen und des Amsterdamer Kupferstichkabinettes gehabt hat, steht Victor de Stuers in Holland auch als Privatsammler am Anfang eines neuerwachenden Interesses: Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen, Druckgraphik, Möbel, Silber und Keramik bilden eine reiche Sammlung, die noch vollständig erhalten ist. Sie wird heute von seiner Tochter, Frau A. Gatacre-de Stuers, bewahrt. Bevor dieser Besitz zu Beginn der zwanziger Jahre aus Den Haag nach Vorden überführt wurde, waren die Gemälde und die Rembrandtzeichnungen im Mauritshuis und die Keramik in Arnheim ausgestellt. Die erste und bisher einzige Ausstellung einer größeren Anzahl Zeichnungen liegt noch länger zurück. Sie fand 1898 in Den Haag statt. Damals wurde eine Handliste mit 212 Nummern herausgegeben, deren Zuschreibungen sich in vielen Fällen als revisionsbedürftig erwiesen haben. In neuerer Zeit waren nur die Zeichnungen von Pieter Bruegel d. Ä., von van Dyck, Lely und von Rembrandt auf Ausstellungen vertreten. So ist der Entschluß der Besitzerin, erneut eine Auswahl von Blättern in der Zeit vom 29. 3. bis zum 8. 5. im Gebäude der „Waag“ in Almelo und vom 3. 6. bis 30. 7. im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam einem größeren Kreise zugänglich zu machen, dankbar zu begrüßen. D. Hannema hat den schönen Katalog verfaßt, der die wichtigsten technischen Angaben und viele Abbildungen enthält. Der ursprünglich geplante Umfang der Ausstellung, 155 Katalognummern, mußte wegen Raummangels auf 118 Blätter reduziert werden.

Gleich im ersten Raume erwartet den Besucher ein Höhepunkt: die drei Blätter mit „nart het leven“ gezeichneten Figurenstudien von Pieter Bruegel d. Ä. (Kat. 38 mit Skizzen recto und verso, Kat. 39 und 40). Sie gehören zu de Tolnays Gruppe B und wurden von diesem in die Zeit um 1559 – 1563 datiert, während Graf Seilern eine Datierung der Gruppe in die erste Hälfte der fünfziger Jahre und van Gelder um 1564 – 65 vorgeschlagen haben. Es wäre vielleicht ratsam gewesen, sich bei diesen wichtigen Stücken im Katalog nicht auf die bloße Literaturangabe zu beschränken.

Den Manierismus um 1600 vertreten Spranger und sein Kreis, Bloemaert, Rottenhammer und einige anonyme Blätter. Von den sechs Spranger und seiner Umgebung zugeschriebenen Zeichnungen (Kat. 131, 132 recto und verso, 133 – 135) werden drei nur „Allegorie“ benannt, deren Darstellungen jedoch deutbar sind: Kat. 131 stellt Labor-Agricoltura mit Fama dar (Abb. 4). Die Art des Labor – durch das Ochsenfell symbolisiert (Ph. Picinellus, *Mundus symbolicus*, Köln 1695, Lib. V, Cap. VIII, Nr. 61) – ist durch Pflugschar und Spaten, die Attribute der Agricultura, näher bestimmt. Die Pflugschar nennt Cesare Ripa (*Iconologia*, Ausg. Rom 1603, S. 10) als zum Landbau nötig. In der Illustration der Amsterdamer Ausgabe von 1644 (S. 280) sind der Agricultura sowohl Pflugschar als auch Spaten beigegeben. Kat. 134: Sieg der Sapienza (= Minerva, s. Ripa, o. c. 1603, S. 442) über zwei gefesselte Personifikationen der Unwissenheit, von denen die rechts hockende durch ihren Eselskopf als „Ignoranza di tutte le cose“ gekennzeichnet ist (Ripa, o. c. 1603, S. 222). Kat. 135 (nicht ausgestellt) stellt eindeutig Amor und Psyche dar. Von dieser Gruppe von und um Spranger wer-

den von Hannema, m. E. zu Recht, nur Labor-Agricoltura mit Fama und die recto-Seite des Skizzenblattes (Kat. 132a) als eigenhändige Zeichnungen Sprangers angesprochen (Abb. 3 und 4). Zur Datierungsfrage äußert sich der Verfasser des Kataloges nicht. Das erstgenannte Blatt steht stilistisch Werken der Zeit um 1604/1605 nahe: dem signierten und 1604 datierten Blatt der Sammlung de Boer in Amsterdam, Ceres und Bacchus verlassen Venus; der 1605 datierten Fama im Stammbuche des Benedikt Ammon (Österr. Kunsttopographie VIII, S. 125 m. Abb.) und dem Louvre-Blatt mit Judith und Holofernes (Niederstein, Repertorium f. Kstw. 52, 1931, S. 17, Abb. 8). Letzteres hat Kurt Oberhuber (Die stilistische Entwicklung im Werk B. Sprangers, Diss. Wien 1959, Masch.Ex., S. 196) um 1606 angesetzt. Die bei Spranger nach seiner niederländischen Reise (1602) wahrnehmbare erneute Verstärkung manieristischer Tendenzen – möglicherweise durch Rückwirkung ursprünglich an ihm geschulter niederländischer Künstler, wie Oberhuber vermutet – zeigt sich auch in dem Blatte der Sammlung de Stuers. Die recto-Seite des Skizzenblattes (Abb. 3) gehört wohl noch ins 16. Jahrhundert. Ihre Detailstudien bilden eine wertvolle Ergänzung unserer Kenntnis von Sprangers zeichnerischem Oeuvre. Bisher waren nur wenige Einzelstudien von seiner Hand bekannt (s. H. R. Weihrauch, Münchner Jb. 1937, S. VI ff.). Die sich kämmende Venus der verso-Seite dagegen ist eine Teilkopie nach der Zeichnung mit der Toilette der Venus, die sich früher in der Sammlung Adolf Klein in Frankfurt a. M. befand und von G. Swarzenski und E. Schilling (Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz, Frankfurt a. M. 1924) veröffentlicht worden ist. Die Komposition wurde übrigens von E. Sadeler und H. Lederer gestochen (Oberhuber, o. c. St. 58 und St. 60). Auch das Blatt mit Amor und Psyche (Kat. 135) ist eine Kopie, und zwar – mit einigen Abweichungen – nach einer Sprangerzeichnung im British Museum (Kat. V, Popham 1932, S. 179, Nr. 3, und Photo Gernsheim Nr. 25040). Die von D. Hannema, der darin einem Hinweis von E. K. J. Reznicek folgt, vermutungsweise ausgesprochene Zuweisung von drei Zeichnungen aus Sprangers Umgebung an den aus Brüssel kommenden, dann in Augsburg tätigen Goldschmied und Kupferstecher Franz Aspruck müßte an den signierten Zeichnungen in Hamburg und Wolfegg (Kunstgewerblicher Klebeband S. 40) überprüft werden. Auf Grund der Hamburger Zeichnung sind Blätter in Braunschweig, Würzburg, im Louvre und aus der Sammlung Liechtenstein als Aspruck bestimmt worden. Das bezeichnete und 1606 datierte Blatt im Amsterdamer Kabinett zeigt allerdings einen ganz anderen Zeichenstil.

Auch die Bloemaertzeichnungen (Kat. 21 – 32) sind in der Literatur noch nicht behandelt. Sie reihen sich ohne weiteres dem bisher bekannten Oeuvre des Künstlers ein. Zu dem Blatte mit Venus und Amor (Kat. 22) gibt es in Lissabon eine Replik. Das wohl mit Recht Rottenhammer zugewiesene Blatt mit Cimon und Pera (Kat. 125) bereichert wiederum unsere Kenntnis. In dieser Art in Kreide frei skizzierte Kompositionen sind von Rottenhammer nur wenige bekannt. Ob die im Katalog (Nr. 124) ebenfalls Rottenhammer zugeschriebene Darstellung mit Diana und Aktäon wirklich von diesem ist, läßt sich ohne eingehendes Studium der vielen, sich stilistisch nahestehenden Varianten dieses Themas schwer sagen (Zeichnungen in Antwerpen – van Balen bezeich-



net -, Dessau, Göttingen, Weimar, der Sammlung de Boer in Amsterdam, und Gemälde in Schleißheim, Madrid und im Kunsthandel). Die Bezeichnung des Weimarer Blattes „Giouani Rottenhamer Venetia 1597“ ist wohl Signatur.

Den wichtigsten Teil der Zeichnungssammlung bilden jedoch die Blätter der holländischen Schulen des 17. Jahrhunderts. Eine Landschaft mit Bauernhäusern (Kat. 81) von Gillis Claesz, d'Hondecoeter, ein Aquarell mit Kindern auf dem Eis (Kat. 1) von Hendrick Avercamp und vier Federzeichnungen von Jan van Goyen (Kat. 70 – 73) bilden den Auftakt. Zur Zuschreibung der Bäume am Wasser (Kat. 127) an Salomon van Ruysdael sei auf den Abschnitt über das „Problem der Zeichnungen“ in W. Stechows Monographie von 1938 verwiesen. Von den wenigen von Stechow in die engere Wahl gezogenen Blättern wird D. Hannemas Zuweisung im Zeichenstil höchstens durch das Berliner Blatt gestützt. Die Komposition mit ihrer bogenförmig nach links vorn zurücklaufenden Uferlinie steht im Werke des Künstlers allein. Dagegen ist die Bestimmung der schönen, wohl in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre entstandenen Landschaft mit dem an einem Brunnen vorbei zu zwei Gehöften führenden Weg (Kat. 126) als Jacob van Ruisdael durch gesicherte Blätter, z. B. im Museum Fodor in Amsterdam und in der Teylerstiftung in Haarlem voll gerechtfertigt. Den italianisierenden Landschaftsstil vertreten Willem II van Nieulandt, Begeyn und Johannes Glauber mit je einem Blatt.

Den zweiten Höhepunkt der Ausstellung bilden die beiden Landschaftsskizzen von Rembrandt, die in der näheren und weiteren Umgebung von Amsterdam entstanden sind: die Ansicht von Diemen (Kat. 121) und die Ruine der Kirche von Muiderberg (Kat. 122). In der Datierung des Blattes mit Diemen schließt sich Hannema Beneschs Datierung auf ca. 1648 – 1650 (Drawings, 838) an, während er zum zweiten Blatt nicht Stellung nimmt. Dieses hat Benesch (Drawings, 823) ca. 1647 – 1648 angesetzt.

Die rembrandteske Zeichnung mit Salomons Götzendienst (Kat. 83) hatte G. Falck als Gerbrand van den Eeckhout erkannt, und W. R. Valentiner bildete sie im Klassiker der Kunst (XXXII, Rembrandt, Handzeichnungen II, S. XXIV) als Eeckhout ab. D. Hannema hat sie – ohne auf die anderweitige Bestimmung einzugehen – Samuel van Hoogstraten zugeschrieben. Es sei hinzugefügt, daß es sich um die Vorzeichnung zu einem Gemälde (mit unechter Rembrandt-Signatur) handelt, das sich früher, als Eeckhout, in der Sammlung M. van Gelder in Ukkel bei Brüssel befand.

Neben den Landschaften und vielfigurigen Kompositionen nehmen Einzelfiguren einen wichtigen Platz ein. De Stuers muß dafür eine besondere Vorliebe gehabt haben. Die in schwarzer Kreide plastisch durchgearbeiteten Blätter des Dordrechtlers Aelbert Cuyp lassen in Stil und Verwendung noch einen Zusammenhang mit ähnlichen, späten Figurenstudien Abraham Bloemaerts spüren. Als Vermittler hat wohl Jacob Gerritsz. Cuyp, der Vater und Lehrer von Aelbert, zu gelten. Solche Studien Aelbert Cuyps scheinen so etwas wie Musterblätter gewesen zu sein, die er dann mehrfach als Staffage für seine Landschaften verwendet hat. So begegnet z. B. der stehende Hirte (Kat. 49) nicht nur in frühen Werken wie dem Bilde im Besitz von Lord Antrobus in London (HdG 301) und dem der Dulwich Gallery (HdG 694), sondern auch in der Landschaft an der Merwede (HdG 429) und derjenigen mit Reiter, Kühen und Hirten am Abend

(HdG 427; beide London, National Gallery, Nr. 1289 und 822). Die Londoner Gemälde setzt Maclaren in seinem 1960 erschienenen Katalog der holländischen Schule (I, S. 85 und S. 90) überzeugend in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre. Den sitzenden Knaben (Kat. 52) hat Cuyp ebenfalls mehrfach verwendet: Landschaft in der Frick-Collection (HdG 212 = 302), im National Trust in Ascott (HdG 291) und im Besitz des Niederländischen Staates ('s Rijks verspreide kunstvoorwerpen, Inv.Nr. NK 1738; HdG 275). In der unmittelbaren Vorzeichnung (1954 bei Asscher in London) zum letztgenannten Bilde ist die Hirtenfigur unserer Zeichnung in gleicher Haltung mitskizziert. Es erhebt sich die Frage nach der Priorität von Bildentwurf und Detailskizze. Es wäre verfrüht, auf diese und auf die Frage nach der zeitlichen Ansetzung der Einzelstudien einzugehen, da die Chronologie der Gemälde bei Cuyp noch unsicher ist. Gegenüber nur wenigen bisher bekannten Figurenstudien von Cuyp sind solche von dem in Haarlem geschulten Amsterdamer Adriaen van de Velde, von dem auch viele Aktstudien erhalten sind, weit häufiger. Die Blätter der Sammlung de Stuers, zwei mit sicherer Hand gezeichnete in roter Kreide und eine Landschaft mit Merkur, Argos und Io, sind ebenfalls Vorstudien zu Gemälden, wie D. Hannema nachweist, und zwar aus der spätesten Zeit. Der Haarlemer Cornelis Pietersz. Bega ist mit mehreren Figuren in roter Kreide vertreten. Ein signiertes Kücheninterieur in der Art van Ostades zeigt ihn außerdem von einer bisher ganz unbekannten Seite. Von Adriaen van Ostade sind zwei Aquarelle, von seinem Schüler Cornelis Dusart Kreideskizzen zu sehen. Porträtskizzen von Jan de Bray und dem bedeutenden Bildniszeichner Cornelis Visscher, zwei minutiös gezeichnete Porträts von Johan Thopas, je ein Blatt von Dirck Hals, Jan Luyken und Lely seien noch erwähnt. Nicht alle großen Zeichner von „Hollands Gouden Eeuw“ sind vertreten; die Sammlung zeigt uns jedoch wichtige Ausschnitte aus dem so reichen und vielfältigen Bilde, das Holland auch auf dem Gebiete der Zeichenkunst im 17. Jahrhundert bietet. Feine, vedutenhafte Blätter von Isaac de Moucheron, Landschaften von Josua de Grave und eine arkadische Landschaft von Johannes Glauber leiten zum 18. Jahrhundert über, das mit akademischen Studien von Bernard Picart und Schweickhardt, Studien von Troost, Vignetten von Caspar Philips, Engelsköpfchen von Jacob de Wit und zwei großen Landschaften von Jacob van Strij vertreten ist. Auch Blätter des 19. Jahrhunderts hat Victor de Stuers, der übrigens auch selbst gezeichnet hat, gesammelt. Sie werden auf der Ausstellung jedoch nicht gezeigt.

Ingrid Jost

## REZENSIONEN

NORBERT LIEB, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hohen Renaissance*. Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für bayerische Landesgeschichte, Reihe 4 Bd. 4; zugleich Studien zur Fuggergeschichte, hrsg. von Götz Frhrn. von Pölnitz, Bd. 14. München, Schnell & Steiner, 1958. XII, 542 Seiten, 287 Abb. auf Tafeln, 9 Grundrisse im Text. Leinen DM 35. -

Mit sechs Jahren Abstand läßt Lieb dem ersten Band seiner Fugger-Kunstgeschichte („Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance“,



s. Kunstchronik 7, 1954, S. 50 – 53) diesen zweiten folgen, der sich mit Jakobs des Reichen Neffen Ulrich d. J., Hieronymus, Raymund und Anton beschäftigt. Schloß Band 1 mit dem Tod Jakobs des Reichen 1525, so der vorliegende mit dem Tod Anton I. 1560; in diesen Zeitraum spannt Lieb die Fuggerschen Kunstbeziehungen während der deutschen hohen Renaissance. Doch ist bei einem solchen Werk eine strenge Begrenzung innerhalb bestimmter Jahreszahlen, ja sogar innerhalb einer Generation nicht möglich. Darum umfaßt Band 2 auch das Leben des 1525 gestorbenen Ulrich II.; dafür behandelt Band 1 den ältesten (nicht jüngsten: Berichtigung zu Bd. 1 S. 50!) der Söhne Georgs I., den 1511 gestorbenen päpstlichen Protonotar Marx Fugger, mit, während dessen jüngere Brüder dem 2. Band zugewiesen wurden. So ergibt sich, auch kunstgeschichtlich, eine enge Verzahnung der Bände. Doch bleibt im Gedächtnis des Lesers aus jedem der zwei Bände eine zentrale Persönlichkeit, die für Augsburg das Zeitalter der frühen bzw. der hohen Renaissance verkörpert: Jakob der Reiche im ersten Viertel des Jahrhunderts, Anton I. im zweiten Drittel. Waren im 1. Band vier Fünftel des Textes Jakob gewidmet, so nimmt Anton den gleichen Raum im 2. Band ein. Die Neffen Jakobs des Reichen – er selbst starb kinderlos – sind mit Ausnahme des einen relativ jung gestorben, Anton dagegen überlebte seinen Bruder Raymund um 25, seinen Vetter Hieronymus um 22 Jahre. Doch ist dies nicht der einzige Grund für das Übergewicht, das Anton in der Kunstgeschichte seiner Familie zukommt. Die ausgedehnte Bautätigkeit des neuen Standesherrn, seine zahlreichen Verpflichtungen wie sein „Kunsthandel“ lassen es gerechtfertigt erscheinen, daß seine Kunstbeziehungen im Vordergrund stehen.

Das Vorgehen Liebs ist hier wie im 1. Band: nach dem Lebenslauf werden Grundbesitz mit bauherrlichen Unternehmungen, Mobilienbesitz, Bildnisse und Grabstätte jeder Persönlichkeit abgehandelt, wobei Lieb von den Archivalien ausgeht, dann die Denkmäler befragt, den Fuggerschen Anteil ausschält und beschreibt. Der umfangreiche Abbildungsteil ergänzt die Beschreibung vorteilhaft. Leider fehlen, wie schon zum Band 1 bemerkt, Abbildungshinweise im Text (man verliert viel Zeit mit dem Aufsuchen zugehöriger Abbildungen, da man nicht erfährt, ob der erwähnte Gegenstand wiedergegeben ist, und weil der Abbildungsteil anders gegliedert ist als der Textteil; so wird die Benutzung des Kompendiums unnötig erschwert).

Ulrichs d. J. Bildnis überliefern eine Silberstiftzeichnung des älteren Holbein in Berlin und das vorzügliche Tafelbild Hans Malers im Metropolitan Museum (ehem. Slg. Frhr. von Heyl), das ihn im Alter von 35 Jahren, kurz vor seinem Tode, zeigt; eine Dürerzeichnung sowie eine Olsskizze Giorgiones sind leider verschollen. Der Meister von Ulrichs Bronzeepitaph in der Schwazer Stadtpfarrkirche ist in den Archivalien nicht erwähnt; Lieb stützt Oberhammers Zuschreibung an Leonhard Magt, wenngleich dieser sein Werk nach genauen Anweisungen aus Augsburg ausgeführt haben muß. Das ikonographische Rätsel einer Darstellung der Begegnung Abrahams mit Melchisedek auf dem Epitaph bleibt weiterhin ungelöst.

Von Hieronymus, Ulrichs jüngerem Bruder, der dem Handel fernblieb und mit 39 Jahren unvermählt starb, sind kaum kunstgeschichtlich bedeutsame Zeugnisse auf uns gekommen; doch hat er durch den Umbau des alten Fuggerhauses am Rindermarkt die Entwicklung des Augsburger Bürgerhausbaues maßgeblich vorangetrieben. Aufschlußreich ist eine von Lieb zusammengestellte Reihe von Brettsteinen mit Fuggerbildnissen aus dem vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

Raymund Fuggers Aussehen kennen wir aus zwei hervorragenden Bildnissen: dem des Vincenzo Catena (ehem. im Kaiser-Friedrich-Museum, 1944/45 verbrannt) und dem noch in Fuggerbesitz befindlichen von Jakob Schaffner, das in Augsburg 1950 auf der Fugger-Welser-Ausstellung und 1955 in der „Augsburger Renaissance“ zu sehen war. Die Bestimmung der Darmstädter Dürerzeichnung W. 916 als Bildnis Raymunds, schon 1939 von Lieb und 1942 von P. Wescher (Jb. d. preuß. Kunstslgn.) ausgesprochen, wird durch neue Argumente gestützt. Eine Reihe guter Bildnismedaillen läßt bereits auf eine dem Kunstgenuß zugewandte Persönlichkeit schließen. „Aus Ursachen des Bauens Lust“ – aber auch aus sozialen Erwägungen, zur Schaffung von Verdienstmöglichkeiten – erbaute sich Raymund in seinem Landbesitz Mickhausen ein kostspieliges Schloß, das leider später einem Barockbau weichen mußte. Für die in der dortigen Pfarrkirche noch vorhandenen Wappenscheiben von 1539/40 weist Lieb als Meister Christoph Amberger nach (33). Italienische Vorbilder erkennt man in der Anlage eines Lusthauses, das sich Raymund in der Augsburger Kleesattlergasse durch Thomas Krebs errichten ließ und von dem der „Beatus Rhenanus“ 1530 eine begeisterte Schilderung gibt; auch dies Haus ist uns nicht erhalten. Hier wohl vor allem hatte Raymund seine Kunstkammer und die gerühmte Antikensammlung untergebracht. Er war „der Antiquitäten und Medaillen sehr begierlich“, besaß eine Anzahl Gemälde von Cranach und italienischen Meistern sowie ein Museum antiker Skulpturen. Die bald zerstreuten Sammlungen, von denen kein Inventar existiert, wenigstens einigermaßen rekonstruiert zu haben (42 – 51), ist Liebs großes Verdienst. Ein illuminiertes Gebetbuch, italienisch um 1510 – 20, ist kürzlich in Fuggerbesitz zurückgekehrt. Raymund förderte auch, durch finanzielle wie wissenschaftliche Unterstützung, die Herausgabe von Petrus Apianus' „Inscriptiones“, Ingolstadt 1534, einem für die humanistische Archäologie in Deutschland entscheidenden Holzschnittwerk. Aus der Antikensammlung konnte bisher noch kein Stück identifiziert werden; der größte Teil ging 1566 in die Bestände des Münchner Antiquariums über. Bemerkenswert erscheint dem Rez. Liebs Vermutung, daß Raymund Fugger als der eigentliche Inaugurator der deutschen Bildnismedaille anzusehen ist (61). Aufgeschlossenheit und Anteilnahme an humanistischen Studien und an der Kunst der Antike wie der seiner Zeit kennzeichnen Raymunds Einstellung zur Renaissance und unterscheiden sie von der seines Onkels Jakob. In Raymund beweist sich von neuem das Gesetz der dritten Generation: ein Nachlassen der kaufherrlichen Neigung (und wohl auch Eignung) wird aufgewogen durch Interesse an Kunst, Wissenschaft und besonders am Sammeln, wobei der Reichtum ebenso wie die weitreichenden Verbindungen sich als förderlich erwiesen. So darf Lieb hier zum erstenmal ohne



Einschränkung einen Fugger als reinen Vertreter eines „Renaissance-Menschentums deutschen Gepräges“ (64) bezeichnen.

Anton, der jüngste Sohn Georgs I., ist der eigentliche Nachfolger in den Handelsgeschäften. Er ist auch die zentrale Gestalt des Buches. Auf ca. 250 Seiten (dazu weitere 120 Seiten Petitdruck als Dokumentation!) werden Leben und Handel, künstlerische Aufträge – auch der Fuggerschen Faktoren –, Baugeschichte der von ihm betreuten Besitzungen in und außerhalb Augsburgs und das umfangreiche Stiftungswesen, endlich die Bildnisse und das Verhältnis zur Kunst und zu den Künstlern behandelt. Die erhaltenen Bildnisse Antons gehen auf wenige Urbilder zurück, worunter das des Hans Maler zu Schwaz am verbreitetsten gewesen sein muß: das originale Exemplar, signiert und 1. 6. 1524 datiert, ist seit 1945 verschollen; eine andere, etwas kleinere Fassung, deren Original ebenfalls z. Z. nicht auffindbar ist, existiert in guten Repliken in Bordeaux und Karlsruhe; die Kress Foundation und die Sammlung de Vasselot in Paris besitzen weitere dem Schwazer zugeschriebene Bildnisse. Den Siebzehnjährigen stellt eine Silberstiftzeichnung des älteren Holbein in Berlin dar. Die Bestimmung der Dürerzeichnung W. 915 in Coburg als Bildnis Anton Fuggers um 1524/25 befriedigt allerdings im Vergleich mit Hans Malers Bildnissen nicht ganz (die gebogene Nase, die starke Brauenwölbung und der ganze Habitus sind doch von jenen recht verschieden). Dagegen überzeugt durchaus die Zurückführung des Kupferstichs von 1618, der den etwa 55jährigen zeigt, auf ein verlorenes Bildnis der Jahrhundertmitte aus dem Tiziankreis. Zu bedauern bleibt, daß gerade über einige uns besonders interessierende Punkte, z. B. die Frage, ob Tizian selbst für die Fugger arbeitete und was für Bilder dem Augsburger Aufenthalt Paris Bordones entstammten, nicht genügend Klarheit aus den Archivalien zu gewinnen ist.

Liebs Angaben über künstlerische Beziehungen der Handelsfaktoren sind recht aufschlußreich. Unter ihnen ragen besonders Georg Hörmann wegen seiner Verbindung zu den Habsburgern (das Wiener Spielbrett des Hans Kels wurde durch ihn vermittelt) und Matthäus Schwarz hervor; des letzteren, durch 46 Jahre sorgsam geführte „Kostüm-biographie“ wird z. Z. von August Fink für den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft bearbeitet. Kulturgeschichtlich von großem Wert ist auch das Bild, das Lieb von den Handelsfaktoreien zur Zeit Antons entwirft. Die Fuggerhäuser in Schwaz und Antwerpen verdienen besondere Beachtung, doch werden auch die geringen Fugger-spuren am Fondaco dei Tedeschi und an vielen anderen Plätzen Europas verfolgt; die Ausstattung der Handelshäuser, zumal die als Pfand verwahrten Silbergeschirre hat Lieb aus den Archivalien zusammenzustellen gesucht. Es folgen ausführliche Angaben über den Handel mit Gußmetallen, Rohstoffen für kunstgewerbliche Arbeiten wie kostbare Textilien, Juwelen und Edelmetalle, aber auch über Besorgung und Überwachung von Aufträgen (einschließlich deren Transport und Bezahlung!) auf Goldschmiedearbeiten, Bildteppiche, Schaumünzen, Bildnisse, Kleinplastik, Rüstungen und zahlreiches andere. So besorgt Anton Fugger z. B. Bestellungen des Kardinals Albrecht von Brandenburg auf Augsburger Silberstatuetten (132 f.), Juwelenkäufe des Großherzogs Cosimo I. Medici, Innsbrucker Plattnerharnische für den Dauphin von Frank-

reich, aber auch den Verkauf der berühmten „Drei Brüder“ und andere Stücke der Burgunderbeute aus Fuggerschem Besitz an Heinrich VIII. von England. Es sei ferner daran erinnert, daß Tizian 1548 im Augsburger Fuggerhaus sechs Bildnisse Karls V., darunter das Reiterbildnis des Prado, malte. In diesen Kapiteln nimmt das Buch fast den Charakter einer Regestensammlung zur Kunstgeschichte an, die noch der Auswertung für die einzelnen Sachgebiete bedarf.

Das große Fuggeranwesen an der Maximilianstraße, das 1444 völlig ausbrannte, hat Anton im Sinn der deutschen Renaissancearchitektur ausgebaut, wofür als Baumeister Thomas Krebs gesichert ist; Verträge und eigentliche Bauakten fehlen, doch hat Lieb aus zahlreichen verstreuten Notizen die gesamte Bautätigkeit rekonstruiert. Dies Haus hat Anton ständig bewohnt, hier waren nach vorn die großen Repräsentationsräume, nach rückwärts (Westen) das „Kaiserliche palatium“, das Anton nach 1531 errichten ließ und das mehrfach, einmal während eines ganzen Jahres, von Karl V. bewohnt wurde. Montaigne notiert noch 1580: „Es sind die reichsten Zimmer, die ich je gesehen.“ Bemerkenswert ist aus der Bauzeit um 1535 der Einbau einer „sala terrena“, noch vor der bekannteren Hofhalle der Landshuter Stadtresidenz. Im südlichen der beiden Anwesen kamen beim Brand 1444 die ornamentalen Fresken aus den dreißiger Jahren, wohl von den beiden Jörg Breu, z. T. wieder zum Vorschein und wurden 1957 konserviert. Die sog. „Basler Goldschmiederrisse“ mit Darstellung der Guten Helden (Abb. 143 – 45) als Entwürfe für das Gestühl der Kapelle im Nordhaus anzusprechen, wagt Lieb nicht mit voller Überzeugung, trotz des Fuggerschens Schildhalters.

In den von Anton erworbenen Herrschaften Oberndorf, Glött, Babenhausen und Kirchheim a. d. Mindel entfaltet der junge Reichsgraf eine lebhafteste, sein Standesbewußtsein betonende Bautätigkeit. Schloß Oberndorf (1535 – 48), dessen Ökonomieflügel allein erhalten blieb, ist bereits von Adam Horn im Bayerischen Kunstdenkmälerinventar (Landkreis Donauwörth, 1951) kurz beschrieben worden. Schloß Glött, ein vergleichsweise einfacher Bau (1550 – 53), wird hier erstmalig genauer aus den Quellen untersucht. In Babenhausen baute Anton seit 1541 das Schloß sehr aufwendig (36 000 fl.) aus; es erfährt hier eingehende Untersuchung und Darstellung mit Grundrissen. Während der Außenbau seine Renaissanceerscheinung einigermaßen bewahrt hat, wurden die Innenräume umgestaltet, z. T. schon 1759 durch den Münchner Johann Michael Fischer, und enthalten heute das nach 1945 dort gesammelte Fuggermuseum; besondere Erwähnung verdient eine 1950 entdeckte und freigelegte kunstvolle Felderdecke, die als unmittelbare Vorstufe der Fürstenzimmerdecken des Augsburger Rathauses gelten kann. Am besten erhalten hat sich von allen Bauten Antons das „Fuggerhaus“ in Donauwörth (1537 ff.), von dem allerdings die wertvollsten Teile (Kunstschreinerarbeiten, darunter das kostbare „Stübchen“) ins Bayerische Nationalmuseum kamen und dort eingebaut wurden; sie warten noch auf eingehende kunstgeschichtliche Bearbeitung. Das von Anton erworbene Kirchheim a. d. Mindel mit seinen überreichen Spätrenaissancedecken von Wendel Dietrich ließ erst sein Sohn Hans ausbauen; es wird im dritten Band behandelt werden. – Von den Stiftungen hebt Lieb drei heraus, die Anton künstlerisch ausstattete. Der von seinem Onkel Jakob errichteten Fug-





*Abb. 1 Madonna einer Anbetungsgruppe. Straßburg, um 1470.  
Mönchengladbach, Slg. Hermann Schwartz*



Abb. 2 Aufsteigender Engel. Ende 12. Jahrhundert. Moschonglassbach, Stg. Hermann Schwarz





Abb. 3 Barthel Spranger: Skizzenblatt Vorden, Slo. Coteiro di S. ...



Abb. 4 Barthel Spranger: Labor-Agricoltura mit Fama. Vorden,  
Slg. Gatacre-de Stuers



gerkapelle an St. Anna in Augsburg widmete er, obwohl die Kirche seit 1531 dem neuen Glauben übergeben worden war und er zäh dem alten anhing, denkmalpflegerische Sorgfalt; als Nachtrag zu Band 1 gibt Lieb einen kurzen Bericht über die 1957 abgeschlossene Wiederherstellung der Kapelle in den ursprünglichen Farben (269 – 73, 448 – 54; zur Ikonographie der Altargruppe Hans Dauchers s. jetzt auch RDK V, 613, Art. „Engelpietà“ von G. v. d. Osten). Der Hinweis auf Ähnlichkeiten (Beziehungen?) zwischen dem Tempio Malatestiano in Rimini und der Fuggerkapelle überrascht zunächst, gewinnt aber bei genauerem Zusehen; doch vermag der Rez. Liebs Wertung hinsichtlich der künstlerischen Qualität nicht zu folgen.

Besondere Fürsorge ließ Anton Fugger der römischen S. Maria dell'Anima zukommen, in der seit 1511 sein Bruder Markus begraben lag. Für diese Kirche stiftete er den Freskenzyklus des jungen Girolamo Siccioleone da Sermoneta, eines Schülers von Pierin del Vaga. Endlich wandte Anton der Salvatorkirche von Almagro in Südspanien, wo die Fugger für den Quecksilberhandel eine wichtige Faktorei unterhielten, besondere Stiftungsobhut zu. In Ergänzung des 1. Bandes gibt Lieb auch für die Lieblingsstiftung Jakobs des Reichen, die Fuggerei, wertvolle Hinweise zur Genesis des Baudankens (284 – 86).

Abgesehen von der gründlichen Dokumentation sind dem Band noch künstler- und kulturgeschichtliche Regesten aus dem Fuggerarchiv sowie Personen-, Orts- und Sachregister beigegeben, wobei man sich das letztere, besonders in ikonographischer Hinsicht, etwas ausführlicher gewünscht hätte.

Einen solchen, aus zahlreichen verschiedenwertigen Archivfunden und Beobachtungen zusammengetragenen Band wird die Kunstgeschichte nur langsam auswerten können. Die Qualität der wissenschaftlichen Arbeit liegt in der Sammlung und übersichtlichen Darbietung der Einzelhinweise. Daß trotzdem wenigstens zwei große Auftraggeberpersönlichkeiten in ihrem Verhältnis zu Kunst und Künstlern anschaulich wurden, ist das Verdienst eines Gelehrten, der seit Jahrzehnten mit ihnen nahen Umgang pflegt. Wie bei Jakob dem Reichen stellt Lieb auch bei Anton – im Gegensatz zu Raymond – das Fehlen eines „genuinen Kunstinteresses“ fest. Doch sei Anton ein großzügiger, weitsichtiger und modern denkender Bauherr, der „einen wichtigen Platz in der Kunstgeschichte der deutschen Renaissance beanspruchen“ dürfe (301). Gegenüber der Vielfalt der Beziehungen, die Anton Fugger zur gelehrten Welt aller Nationen unterhielt, nimmt sich sein eigener Bücherbesitz bescheiden aus (über Antons Bibliothek besitzen wir jetzt die genauere Darstellung in: Paul Lehmann, Eine Geschichte der alten Fuggerbibliotheken, Teil 1 Darstellung, Teil 2 Quellen und Rekonstruktionen, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1956 bzw. 1959). Anton war kein Büchersammler, wie er auch kein eigentlicher „Sammler“ von Kunstwerken war. Daß dennoch in der vielfältigen Verflechtung seiner wirtschaftlichen und politischen Tätigkeiten die Kunst einen so zentralen Platz einnahm, sollten sich heutige Kaufherren und Politiker einmal vor Augen halten.

Hans Martin von Erffa

## BEITRÄGE ZUR POUSSIN-FORSCHUNG

GEORG KAUFFMANN, *Poussin-Studien*. Berlin, Walter de Gruyter & Co. 1960. 108 Seiten, 46 Tafeln.

ERWIN PANOFSKY, *A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm*. Nationalmusei Skriftserie Nr. 5. Stockholm 1960. 64 Seiten, 32 Abb.

Wir stehen heute mitten in einer „Poussin-Renaissance“. Einmal spricht die Formstrenge der Bilder dieses klug abwägenden Malers besonders stark zu einem Zeitalter, das soeben erst dabei ist den Expressionismus zu überwinden. Zum anderen – so paradox es auch erscheinen mag – stellt der Gedankenreichtum seiner Kunst der modernen Kunstwissenschaft, die sich von einer bloßen Formanalyse abgewandt hat, besonders verlockende Aufgaben. Die beiden kurzen Bücher von Erwin Panofsky und Georg Kauffmann – glücklicherweise erschienen, solange uns die große Pariser Ausstellung noch lebhaft vor Augen steht – sind symptomatisch für die besonderen Interessen der derzeitigen Poussin-Forschung.

In seinen „Poussin-Studien“ unternimmt *Georg Kauffmann* den Versuch einer näheren Bestimmung von Poussins Stil der späten vierziger Jahre. Er unterwirft zwei wichtige Bilder – die „Treppenmadonna“ von 1648 (Washington National Gallery) und das „Selbstbildnis“ aus dem Jahre 1650 (Louvre) einer minutiösen formalen und ikonographischen Untersuchung. Den Ausgangspunkt bildet die Behauptung: „Poussins Spätwerke unterscheiden sich darin von der klassischen Tradition des Florentiner Quattrocento und von Raffael, daß sie in erster Linie die zwischen den Rahmenleisten sich spannende Leinwand, das zweidimensionale Arbeitsfeld des Malers, einer kompositorischen Gliederung unterziehen.“ (S. 16) Es ist fraglich, ob, historisch gesehen, diese kategorische Aussage haltbar ist; auch vom rein Künstlerischen her lassen sich gegen sie Einwände erheben. Als Arbeitshypothese aber, von Kauffmann konsequent in seiner Untersuchung angewandt, erweist sich diese Annahme fruchtbar. Es muß allerdings betont werden, daß man bei den Bildern um 1650 noch nicht von Poussins „Spätstil“ sprechen kann.

In den Kapiteln „Poussin und das Problem der Proportion“ und „Die Krise des Raumesinnes“ werden die komplizierten theoretischen Grundlagen aufgezeigt, die Poussins Stil um die Jahrhundertmitte bestimmten. Mit Recht weist Kauffmann darauf hin, daß die Poussin-Forschung sich bisher fast ausschließlich mit dem Aufzeigen literarischer Anregungen befaßt hat, aber dabei des Malers Interesse an Mathematik und Optik unbeachtet ließ, obgleich wir von solchen Studien wissen. Unter Hinweis auf Poussins bekannten Brief an Abraham Bosse – den Kauffmann für echt hält – wird klar demonstriert, daß die theoretischen Schriften dieses Stechers und Lehres der Perspektive an der Pariser Akademie Poussin nach seiner Rückkehr nach Rom entscheidend beeinflußt haben. Darüber hinaus ist beiden das Interesse an Dürers Kunsttheorie gemeinsam.

Man hat sich schon oft bemüht, die von Félibien erwähnten Dürer-Studien Poussins zu klären, ohne aber tatsächliche Zusammenhänge aufzufinden. Hier nun hat Kauffmann durch einen glücklichen Fund und dessen scharfsinnige Interpretation endlich



nachgewiesen, daß Poussin „Die Vier Bücher von menschlicher Proportion“ in der französischen Übersetzung von Louis Meigret gekannt haben muß. Er argumentiert höchst einleuchtend, daß die handschriftlichen Randbemerkungen in einem Exemplar der Ausgabe von 1613 – heute im Besitz von M. und Mme. Baltrusaitis, Paris – aus dem engeren Kreise Poussins stammen. Die sich daran anschließende eingehende Beweisführung, daß die „planimetrische“ Darstellungsweise, so wie sie bei der „Treppenmadonna“ erscheint, durch Bosse und Dürer angeregt wurde, ist völlig überzeugend und damit ein wichtiger neuer Beitrag zur Erklärung von Poussins Schaffen.

Das Kapitel „Die Krise des Raumsinnes“ nähert sich dem Problem dieser „planimetrischen“ Darstellung auch noch von einer anderen Seite. Poussins Auffassung des Raumes und die Technik seiner Perspektiv-Konstruktionen lassen sich auf die Methoden der projektiven Geometrie von Desargues zurückführen. Auch hier ist Bosse wieder das wichtige Bindeglied, denn ihm „gebührt das geschichtliche Verdienst, die wissenschaftliche Betrachtungsweise dem künstlerischen Milieu vermittelt zu haben“ (S. 70). Kauffmann ist es gelungen, an Hand von bisher übersehenen Konstruktionslinien auf einigen Poussin-Zeichnungen zu zeigen, wie die von Bosse vorgeschlagene Methode in die Praxis umgesetzt wurde.

Man spricht oft oberflächlich vom „Rationalismus“ Poussins, vom „Cartesianischen“ in seiner Raumauffassung und von der „Logik“ seiner reifen Bildkompositionen. Es ist das Verdienst von Kauffmanns „Poussin-Studien“ an Stelle solcher vagen gefühlsmäßigen Hinweise eine solide fundierte Theorie gesetzt zu haben. Seine Beweisführung ist um so schlagkräftiger, als sie sich auf Bild und Wort, auf Poussin selbst und auf Äußerungen seines Kreises berufen kann.

In seinen ikonographischen Ausführungen ist der Verfasser allerdings weniger glücklich und seine Erklärung des angeblich Allegorischen in der „Treppenmadonna“ scheint uns verfehlt. Für Kauffmann ist „Proportioniertheit“ das wirkliche Thema dieses religiösen Bildes und er leitet diesen Inhalt aus seiner Formanalyse ab. Die Treppe im Hintergrund und der Zirkel in der Hand Josephs sind ihm dann sinnfällige Symbole dieser Ordnung. Es scheint aber, daß eine derartige Interpretation auf falschen Voraussetzungen aufgebaut ist.

Zunächst muß eingewandt werden, daß Kauffmann in seiner Entdeckerfreude den wirklichen Bildgegenstand – die Heilige Familie – völlig vergessen hat. Der Sinn liegt für ihn in der Form allein. Man kann aber bei einem Bild des 17. Jahrhunderts noch weniger vom dargestellten Gegenstand absehen, als etwa bei einem kubistischen Gemälde von Picasso oder Braque. Wir können daher dem Verfasser nicht zustimmen, wenn er schreibt: „Also ließe sich ... sagen, Poussin sei ein Prinzip der Einordnung des Dinglichen in flächenhafte Bindungen gegenwärtig gewesen, bevor noch irgendein anderer, über die Figuren und das „Urmotiv“ von Würfel und Pfosten hinausgehender, auf das Gegenständliche bezogener Gedanke bei ihm Gestalt gewonnen hatte“ (S. 48). Das heißt nicht nur Poussins Schaffensweise, über die wir recht gut unterrichtet sind, gründlich mißverstehen; es heißt auch eine moderne „abstrakte“ Methode ins 17. Jahrhundert zurückzuprojizieren. Es ist wohl ein solches Miß-

verständnis, das Kauffmann dazu verleitet hat, Formwert und Bedeutungswert in diesem Bild zu verwechseln.

Weiter hat Kauffmann nicht bedacht, daß jede ikonologische Lesung eines Bildes geschichtlich bedingt ist. Er löst die „Treppenmadonna“ in eine Reihe von einzelnen Emblemen auf, die dann durch oft wesentlich spätere Schriftquellen erklärt werden. Das gilt im besonderen für Josephs Zirkel, dessen tiefere Bedeutung nach Kauffmann letzten Endes vom Titelkupfer in Belloris 1662 erschienener *Idea* abhängt. Dieser Zirkel hat aber keineswegs einen Sinn, der sich nur aus der „Proportioniertheit“ des Bildes und aus Theorien Belloris – deren Stand im Jahre 1649 uns unbekannt ist – erschließen läßt. Auf der New Yorker Zeichnung zur „Treppenmadonna“ liegen Zirkel und Richtscheit zu Füßen Josephs. Die Londoner National Gallery besitzt eine „Heilige Familie“ (Nr. 1422), vielleicht von Le Sueur, die auf eine Poussin-Zeichnung der frühen vierziger Jahre zurückgehen muß (Friedländer I. Nr. 43). Joseph steht nachdenklich im Hintergrund; der Stab, auf den er sich stützt, ist ein Richtscheit und das Winkelmaß liegt auf einem Steinblock hinter ihm. Kauffmann weiß natürlich, daß – wie Blunt gezeigt hat – im Gefolge von Isolani's *Summa de donis St. Josephi* bereits die Kunst des 16. Jahrhunderts einen kontemplativen Josephstypus entwickelt hat. Zirkel, Richtscheit und Winkelmaß sind nicht nur alte Handwerkerattribute, im 17. Jahrhundert kommen sie auch als Embleme der *Geometria* vor. Joseph ist also ein „theoretischer“, philosophierender Zimmermann und seine Erscheinung, sowie sein Attribut, entspricht den durch die Theologie des Zeitalters bedingten Gegebenheiten.

Ähnliches gilt auch für die Erklärung der Treppe. Warum kann die Architektur von Stufen und Säulen nicht einfach den Tempelbezirk andeuten? Die Deutung der Treppe als Symbol der Ordnung führt schließlich auf einen weiteren methodischen Fehler: die Isolierung einzelner Embleme. Es ist nicht die Summe von Einzelheiten, die den Sinn eines Bildes ergibt. Es ist vielmehr das Ganze, welches den Sinn der Einzelheiten bestimmt. Dieses Ganze ist hier die Darstellung der Heiligen Familie, nicht aber ein abstrakter Begriff, wie Ordnung oder *misura*. Ferner ist zu bedenken, daß nicht jede Einzelheit in einem Bilde unbedingt emblematische Bedeutung haben muß. Warum soll die Säule hier ein Hoheitszeichen der Madonna sein?

Kauffmanns Interpretation des Louvre-Selbstbildnisses ist im ganzen überzeugender, obgleich sich auch hier gegen manche Einzelheiten Einwände erheben lassen. Das gilt nicht nur für die angebliche Verbildlichung von Poussins Namen (Handauflegen bei der Frau im Hintergrund gelesen als *ponere – posi – Poussin!*), sondern auch für das, was der Verfasser über den Unterschied der beiden Poussin-Selbstbildnisse sagt. Es geht kaum an zu behaupten, daß die erste Fassung von 1649 als für Chantelou ungeeignet verworfen wurde. Blunt hat im Katalog der Pariser Ausstellung (Nr. 90) ausgeführt, warum Poussin das Bild für Chantelou „le meilleur et le plus ressemblant“ genannt hat. Was aber den Unterschied angeht, so scheint Sterlings Vorschlag im gleichen Katalog (S. 260/61) besser mit Poussins Schaffensweise vereinbar als Kauffmanns überspitzte Interpretation: Wir haben hier wahrscheinlich Bildnisse im phrygischen und dorischen „Modus“ vor uns.



Diese Einwände gegen Kauffmanns ikonographische Ergebnisse sollen jedoch den wahren Wert seiner wichtigen Arbeit nicht verundeutlichen. Die Aufdeckung der Zusammenhänge mit Bosse und Desargues ist entscheidend und hieran kann die Forschung in Zukunft nicht vorbeigehen.

Erwin Panofsky stellt in seinem Essay „A Mythological Painting by Poussin“ ein einziges Werk in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen. Es ist ein frühes Bild im Stockholmer Nationalmuseum, bisher meist „Bacchus und Erigone“ genannt. Eingehende Betrachtungen seiner Entstehung, der bildlichen und literarischen Quellen sowie der ikonographischen Bedeutung führen zur richtigen Benennung: *Liber Pater, qui et Apollo est* (Macrobius, *Saturnalia* I. 18. 7.), oder kürzer „Bacchus-Apollo“.

An Hand einer Zeichnung im Fitzwilliam Museum, Cambridge (Friedlaender, III, Nr. 184) und der Röntgenaufnahme des Stockholmer Bildes zeigt Panofsky, wie Poussin aus einer ursprünglichen Ovidillustration eine anspielungsreiche mythologische Allegorie gemacht hat. An der Tatsache, daß auf der Zeichnung und im ersten Zustand des Stockholmer Bildes die Bacchus-Erigone-Sage dargestellt war, kann wohl kein ernster Zweifel bestehen. Zwar hat Blunt (*Burlington Magazine* 1960 S. 402) entgegnet, daß bei einer Illustration dieser Geschichte Bacchus selbst nicht auftreten dürfe, da es bei Ovid heißt: *Liber ut Erigonem falsa decoperit uva* (Met. VI. 125). Doch lassen diese wenigen Worte der Phantasie Spielraum. Es gibt Ovidillustrationen, auf denen Bacchus in der Tat nur als Traube „verkleidet“ auftritt. Auf der frühesten bisher bekannt gewordenen Darstellung aber, einem Brüsseler Teppich aus dem späten 16. Jahrhundert (Wien, s. Baldass, *Die Wiener Gobelinsammlung*, 1920, Nr. 126), zeigt eines der Medaillons Bacchus in Person als Liebhaber der Erigone und die Ovidzeile erklärt diese Szene. (Nach freundlicher brieflicher Mitteilung von Professor Panofsky, den M. Roger d'Hulst nach Erscheinen des hier besprochenen Buches auf dieses wichtige Beispiel aufmerksam machte.) Auch paßt es besser zum Charakter von Poussins Frühwerk, daß er eine *favola* darstellen wollte und nicht einfach Bacchus mit einer Bacchantin, wie Blunt vorschlägt.

Der ursprüngliche Plan muß aufgegeben worden sein, als das Gemälde schon ziemlich weit fortgeschritten war. Aus Bacchus wurde ein *Numen mixtum* und damit aus der Sagenillustration die Allegorie einer abstrakten Idee. Bei seinem neuen Thema konnte sich Poussin, wie Panofsky mit reichem Material zeigt, nicht nur auf so geläufige Autoritäten wie Cartari, Conti und Giralaldi berufen, sondern selbstverständlich auch auf antike Autoren, unter denen Macrobius besondere Bedeutung zukommt. Der Fülle der von Panofsky bereits zitierten Quellen mag noch eine weitere hinzugefügt werden, die im 17. Jahrhundert viel benutzt wurde und gerade für das Stockholmer Bild bedeutsam erscheint: Servius Kommentar zu Virgil (Ecl. VIII, 12/3). Indem Servius seinen Text auslegt, spricht er einerseits von der Krönung mit Efeu und Lorbeer, andererseits von Apollo/Bacchus: *quoniam Apollo carminum deus, idem Liber pater putabatur* (s. auch J. Trapp, *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, XXI, 1958 S. 235 f.).

Die neue Interpretation des Stockholmer Bildes erlaubt es dem Verfasser, diese Darstellung mit drei weiteren Poussin-Bildern in Verbindung zu bringen, die alle die Inspiration und Verherrlichung des Dichters zum Thema haben: die sogenannte „*Inspiration d'Anacréon*“ (Hannover), die „*Inspiration du Poète*“ (Louvre) und der „*Parnass*“ (Prado). Allen gemeinsam ist das Motiv der Lorbeerkrönung und die Gegenwart einer apollinischen Gottheit. Panofsky glaubt, daß das Bild in Hannover nicht Anakreon, sondern ganz allgemein die Inspiration des lyrischen Dichters darstelle, womit es ein Gegenstück zur Inspiration des epischen Dichters (Louvre) wäre. An einer solchen Deutung des Louvre-Bildes kann natürlich kein Zweifel bestehen. Die drei Bücher (in der Hand des Puttos und am Boden) machen das klar, denn sie sind durch Inschriften als die drei großen Epen der klassischen Antike gekennzeichnet. Eine ebenso präzise Deutung des Bildes in Hannover scheint aber weniger gesichert. Die ikonographischen Einzelheiten, von deren Erklärung sie abhängt, sind doch wohl zu komplex und vielschichtig.

Wichtiger aber und folgenschwerer ist Panofskys neue Interpretation des „*Parnass*“ im Prado. Er erkennt in dem Dichter, der von Calliope gekrönt wird, während er Apollo ein Buch überreicht, Poussins Freund und Mäzen Marino. Dieser Vorschlag ist überaus anziehend. Falls richtig, kann diese Identifikation vielleicht bei der strittigen Datierung dieses Bildes helfen.

Marino starb im Frühjahr 1625, nicht lange nach Poussins Ankunft in Rom. Eine Totenehrung kann aber der „*Parnass*“ kaum sein, da er so früh seinen Platz im Oeuvre Poussins noch nicht finden kann. Aber es gibt eine posthume Gelegenheit, die der „*Parnass*“ vielleicht verewigt. Panofsky hat bemerkt, daß der Dichter ein dickes Buch unter dem Arm hält und dem Gott ein kleineres präsentiert. Marino hatte sein berühmtes langes Epos *Adone* bereits 1623 veröffentlicht; ein kürzeres schon lange erwartetes Gedicht, *Strage degli Innocenti*, erschien erst nach seinem Tode im Jahre 1632. Panofsky nimmt an, daß dies Bild schon vor der Veröffentlichung gemalt wurde. Ist es aber nicht natürlicher, das Erscheinen der Dichtung zum Anlaß des Bildes zu machen? Die Symbolik von Krönung und Unsterblichkeit scheint auf einen solchen Anlaß besonders gut zu passen. Den meisten, die das Bild auf der Pariser Ausstellung sahen, muß aufgefallen sein, daß es sich nur schwer in die späten zwanziger Jahre datieren läßt, hingegen stilistisch der Dresdner „*Flora*“ von 1630/31 nahe steht. Denis Mahon (Burlington Magazine, 1960 S. 295) hat daher das Datum 1630–33 für den „*Parnass*“ vorgeschlagen. Panofskys ikonographische Deutung und der hier vorgeschlagene Anlaß würden dieses Datum ihrerseits bestätigen.

Panofskys Buch enthält im Text und in den Fußnoten eine Fülle von weiteren Anregungen und Entdeckungen. Hervorgehoben sei hier nur die wichtige Beobachtung, daß der Bacchus-Apollo des Stockholmer Bildes auf ein antikes Wandbild zurückgeht, das im 17. Jahrhundert bekannt gewesen sein muß, aber erst vor wenigen Jahrzehnten wieder aufgedeckt wurde.

Diese kurze Studie hat unser Verständnis Poussins wesentlich vertieft. Panofsky hat uns gezeigt, daß jene klassische Tradition, die für den späten Poussin so entschei-



dend war, ihm schon in den zwanziger Jahren vertraut war. Darüber hinaus hat uns der Verfasser eine Arbeit geschenkt, die gerade wegen ihrer Knappheit, Klarheit und Schärfe als wahrhaftes *exemplum* der Ikonologie studiert werden sollte.

L. D. Ettlinger

*Antoine Pesne*. Mit Beiträgen von Ekhart Berckenhagen, Pierre du Colombier, Margarete Kühn, Georg Poensgen. Eingeleitet von Georg Poensgen. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1958. 230 Seiten, 251 Abbildungen.

So erstaunlich es klingen mag, aber es ist einem Team von vier Kunsthistorikern gelungen, eine Künstlermonographie zu schreiben, die so dicht, nahtlos und lückenlos ist, als stamme sie von einem einzigen Autor. Es ist das Buch über Antoine Pesne, den Hofmaler der preußischen Könige.

Zweierlei mag dieses veranlaßt haben. Einmal die große Ausstellung zu Ehren dieses Künstlers 1957 in Sanssouci und zum anderen das Vermächtnis von Charles F. Foerster, der lange diese Monographie plante und dessen Material im Kriege weitgehend zerstört wurde, wobei aber doch ein Rest erhalten blieb, der einen neuen Anfang bot. Dem Gedächtnis dieses Forschers ist das Buch denn auch gewidmet. Fragt man aber, wie weit nicht kunsthistorisches Vermächtnis, sondern das Werk des Künstlers Pesne Verpflichtung zu einer monographischen Bearbeitung sei, so ist eine gewisse Skepsis sicherlich berechtigt, denn zweifellos war Pesne ein Gestirn zweiter Ordnung am Malerhimmel des achtzehnten Jahrhunderts. Und gerade im einleitenden Kapitel von Georg Poensgen erhält diese Skepsis weitere Nahrung. Denn in ihm wird diese Tatsache deutlich ausgesprochen. „Wäre er eine schöpferische Natur hohen Ranges gewesen, so hätte er wohl kaum an der fast ein halbes Jahrhundert betriebenen Aufgabe schwereloser Salonmalerei Genüge finden können“, heißt es hier. Was berechtigt dann den Aufwand eines so reich ausgestatteten und so sorgfältig gearbeiteten Buches? Die Antwort ist wiederum bei Poensgen zu lesen: „Der Zusammenklang von kultivierter Traditionstreue mit spielerisch apostrophierender Wirklichkeitswiedergabe, mit theatralischer Auffassung des Sichtbaren und höchst subtiler Pinseltechnik war bei ihm einmalig.“

Das ist eine sehr schöne Umschreibung des Phänomens Rokoko. Und von diesem her gesehen, ist die Monographie über Pesne ein wertvoller Beitrag – vielleicht der exakteste, der bisher überhaupt geleistet wurde. Exakt, weil immer wieder eine Wertung versucht wurde, weil immer wieder die Grenzen der Möglichkeiten klar bezeichnet und abgesteckt wurden, exakt in der Katalogisierung, exakt in der Erfassung der Einflüsse und Ausstrahlungen.

Es gibt weder in Frankreich noch in Deutschland eine Monographie eines Rokokomalers, in der der Katalogteil mit solcher vorbildlicher Akkuratess gearbeitet wäre wie hier, keine Monographie, in der auch nur annähernd mit solcher Klarheit die Wertungen ausgesprochen sind, keine, in der sich so Leidenschaft für den Gegenstand und Kühle ihm gegenüber paaren. Es ist, als wehe wieder jener Geist Berlins, der für Pesne Nährboden war und ihm zugleich die Grenzen steckte.

So ist es kein Zufall, daß das zweite Kapitel, von du Colombier geschrieben, von Pesne und seiner Abhängigkeit von der französischen Malerei handelnd, einen etwas anderen Klang hat.

Es ist im Falle Pesne nicht schwierig, den Primat der französischen Malerei zu dokumentieren. Sowohl der Einfluß von Charles de Lafosse, von Largillière und Rigaud als der von Watteau, Lancret und Raoux liegt meistens offen zutage. Pesnes Abhängigkeit von diesen Malern geht oft bis zur Grenze eines Synkretismus und es gleicht dem Vergnügen eines Kreuzworträtsellösens, die verschiedensten Einflüsse in einem einzigen Bild aufzuspüren und herauszupräparieren. Die Aufgabe von du Colombier war es, über Pesne und Frankreich zu schreiben; insofern ist dem Autor kein allzu großer Vorwurf zu machen, daß der Einfluß Venedigs auf Pesne zu kurz kommt. Aber man sollte diesen nicht unterschätzen. Gerade das jetzt in einer Replik wieder aufgetauchte Bild des preußischen Gesandten in Venedig, des Freiherrn Knyphausen, von Pesne 1707 gemalt und Anlaß seiner Berufung nach Berlin, ist dafür Zeugnis. Wie der Gesandte, im Hausmantel, durch die von einem Negerpagen aufgezoogene Portiere nach vorne schreitet in einem intimen theatralischen Auftritt, das ist eine Synthese des französischen Hofstiles mit venezianischer Pracht. Aus den gleichen Voraussetzungen sind die Bilder des jungen Piazzetta und Tiepolo entstanden: aus jenem Rückgriff auf Veronese, verbunden mit der neu aufkommenden Helldunkelmalerei des frühen achtzehnten Jahrhunderts. Der Hinweis auf den direkten venezianischen Lehrer Pesnes, Celesti, genügt hier nicht. Dabei ist es weniger der Kreis um Ricci, in dem diese venezianische Atmosphäre des beginnenden Jahrhunderts sich verkörpert, als die Mythologienmalerei höfischer Prägung, der etwa Amigoni entwächst, ein Parallelphänomen zu Pesne mit Wirkung auf letzteren.

Gemeinhin wird Pesne mit Watteau in Verbindung gebracht. Es ist ein Verdienst von du Colombier, diesen Gemeinplatz zerstört zu haben. Viel weniger Watteau als der Watteau-Stil hat Pesne in den dreißiger und vierziger Jahren beeinflusst. Dieser Stil jedoch wird – so paradox es klingen mag – mehr von Lancret als von Watteau selbst verkörpert. Hier wäre eine Definition am Platze gewesen. Nur von einer solchen her, nicht vom Nachweis einer Übernahme Lancret'scher Kompositionen bei Pesne, ließe sich das Wesen jener Malerei erfassen, die vor allem auch mit dem Auftragegeber, Friedrich dem Großen, bezeichnet ist.

Es gibt eine Zeichnung von Pesne (Abb. 208) mit Watteaufiguren vor einer bäuerlichen märkischen Landschaft. Wäre in dem Buch zu lesen, daß das „Watteau-Kostüm“ keine Tracht der Zeit, sondern phantastische Modifizierung von Theaterrequisiten war, dann hätte gerade diese Zeichnung zu einem Schlüssel für das Verständnis Pesnes werden können. Denn in ihrer Zusammenstellung von (durch niederländische Brille gesehener) märkischer Landschaft und arkadischer Attitude sagt sie fast alles über das Rokoko in Berlin. Daß dieses Rokoko bei Pesne schließlich in den letzten Jahren sich noch an Boucher anlehnt („Raub der Europa“ Pesnes – „Raub der Europa“ Bouchers von 1747, „Raub der Helena“ Pesnes) sei als Ergänzung zu du Colombier angefügt.



Mit der Frage nach dem Rokoko bei Pesne ist aber nicht die Frage nach der Kunst Pesne's gestellt. Die Antwort auf letztere ist in dem Buch, trotz einiger Mängel, beantwortet, die Antwort auf die erste hat der Leser selbst zu vollziehen. Daß dies möglich ist, verdanken wir dem Kapitel von Grete Kühn über Pesne als Monumentalmaler und dem Kapitel von Poensgen, das einleitend die historischen und soziologischen Hintergründe des Pesne'schen Schaffens darstellt.

Wie Pesne unter drei Königen, unter teilweise ungünstigen Umständen, sich vom spätbarocken Repräsentationsmaler zum Hauptvertreter des französischen Rokokogenres in Deutschland entwickelte, das wird hier ebenso klar wie seine Bedeutung als Freskant. Die Wandmalereien, alle unter Friedrich dem Großen gemalt, sind dabei weitgehend autodidakte Leistung. Sie sind kaum aus französischen Vorbildern ableitbar – das französische Rokoko ist geradezu freskoeindlich – sie sind die Übertragung von Tafelbildmotiven in die hier in Berlin absolut olympische Sphäre des Plafonds. Was die Ikonologie betrifft, so bemerkt Grete Kühn die Tilgung der Allegorie zugunsten einer idyllischen Mythologie wie sie in dieser Ausschließlichkeit einmalig ist in Deutschland. Hier kommt die klassische Theorie, daß nur himmlische Geschehen an der Decke dargestellt werden dürften, zum Tragen – eine Tatsache, die das Berliner Rokoko eindeutig von Südeutschland trennt.

In einem letzten Kapitel handelt Ekhart Berckenhagen über die Einflüsse und Ausstrahlungen Pesnes. In wenigen Seiten werden wir davon unterrichtet, wie die Werkstatt des Malers (teilweise über vierzig Gesellen beschäftigend) zum Zentrum und Ausgangspunkt für das norddeutsche Rokoko wurde. Daß hier zugleich – abgesehen von der hohen Qualität einiger Stecher (Schmidt, Falbe) und Christian Bernhard Rodes ein Absinken in die altgewohnte Mediocrität festzustellen ist, ist zwischen den Zeilen zu lesen – eine sympathische Form, eine ebenso mühsame wie undankbare Aufgabe durchzuführen.

Mit das Interessanteste des Buches aber ist die Lektüre des Oeuvrekataloges (von Berckenhagen nach den Resten der Vorarbeiten Foersterns erstellt). Unversehens wandelt sich nämlich die Monotonie Hunderter von Porträts und ihrer Repliken in eine Geschichte des preußischen Staates. In dem Wort „verschollen“ hinter einer Unzahl von Katalognummern verbirgt sich nicht nur die Mühe des Zusammentragens eines immensen Oeuvres, sondern auch die Tragödie einer geschichtlichen Entwicklung, die in diesem festlichen Rokoko zu keimen begann.

Berckenhagen schreibt davon, wie Pesne in Berlin mit der niederländischen Malerei in Berührung kam und von ihr beeinflusst wurde. Ein Dokument dafür ist das Bildnis der Gattin des Malers als Saskia. Es wird im Text kurz erwähnt und ist ansonsten nur Bestandteil des Kataloges. Von diesem Bild her jedoch hätte sich Pesnes Anlehnung an die Niederländer näher bestimmen lassen: mehr als ikonographisches Problem, denn als formales. Diese niederländische Verkleidung der Bilder ist nichts anderes als eine Würdeform des Porträts, nichts anderes als die mythologische Verkleidung anderer Porträtierter im Sinne eines Nattier. Dabei aber entpuppt sich der Syn-

kretismus Pesnes nicht als sklavisches Abhängigkeit von anderen Malern, sondern als Motivwahl einer Epoche, der in ihrer Aufgeklärtheit alles zur Verfügung stand.

Insofern wird es allerdings sinnlos, auch noch den nachweisbaren Einfluß von Rubens oder besser van Dyck, detailliert nachzuweisen. Das Buch hat sich wohlweislich in Andeutungen beschränkt. Es wäre wenig von Pesne geblieben, hätte man seine Bilder derart „zerlegt“. Pesne war kein Kopist. Er war Repräsentant eines Stiles, der sich über die Stile erhob und dadurch sein Ende fand.

Dies ohne viele Worte dokumentiert zu haben, ist das Verdienst der Monographie. Skeptiker, die in Pesne nur den Synkretisten sehen, werden fragen, ob es sich denn lohne, soviel Mühe und Studium an Darstellung und Katalog des Pesneschen Oeuvres zu wenden. Das Ergebnis ist geeignet, diese Skepsis zu zerstreuen. Denn es ist ein Ergebnis für die Erforschung des Rokoko.

Hermann Bauer

#### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Teddy Brunius: *Alexis de Tocqueville. The Sociological Aesthetician*. Acta Universitatis Upsaliensis. Laokoon. Swedish Studies in Aesthetics I. Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1960. 63 S. Sw. Kr. 12. –.

Herbert von Einem: *Karl V. und Tizian*. Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften Heft 92. Köln u. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1960. 40 S., 19 Abb. auf Taf. Kart. DM 6. –.

Klara Garas: *Franz Anton Maulbertsch 1724 – 1796*. Wien, Amalthea-Verlag. Budapest, Kultura, Publ. Dept., 1960. Aus dem Ungarischen übertragen von Klara Garas u. Tilda Alpári. 334 S. m. 16 Abb. im Text, 315 Abb. auf Taf., 1 Taf., 16 Farbtaf.

Stanislaw Herstal: *Imagens Religiosas do Brasil* (Religious Images of Brazil). Sao Paulo 1956. Selbstverlag des Verfassers. 97 S. m. Abb., 304 S. Taf., 1 Beilage.

Hans Hoffmann: *Das Bekenntnis des Meisters Mathis*. Eine Deutung des Erasmus-Mauritius-Altars des Matthias Grünewald. München, Evang. Presseverband für Bayern, 1961. 52 S., 7 Taf., Engl. brosch. DM 3.80.

Christa Ihm: *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1960. VIII, 243 S. m. 27 Abb., 27 S. Taf. Ln. DM 42. –.

Hans-Jürgen Imiela: *Otto Dill*. Karlsruhe, G. Braun, 1960. 154 S. m. Abb. Ln. DM 36. –.

Hans Junecke: *Montmorency*. Der Landsitz Charles Le Brun's. Geschichte, Gestalt und die „Ile enchantée“. Berlin, Bruno Hessling, 1960. 144 S., 37 Abb. auf Taf.

Hugo Kehrer: *Greco in Toledo*. Höhe und Vollendung 1577 – 1614. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1960. 103 S., 89 S. Taf., 4 Farbtaf. Ln. DM 36. –.

Hans K. E. L. Keller: *Das Pariser Modell des Bayerischen Nationaltheaters*. München, Verlag der Grotius-Stiftung, 1960. Hrsg. vom Münchner Kulturkreis e. V. zum Schutze des Münchnerischen Stadtbildes und Kulturerbes. 30 S. m. 4 Abb.

- Albert Knoepfli: *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes 1. Von der Karolingerzeit bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*. Bodenseebibliothek Band VI. Hrsg. in Verbindung mit dem „Verein für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung“ u. den wissenschaftl. Forschungsinstituten im Bodenseegebiet. Konstanz, Jan Thorbecke, 1960. 479 S. m. Zeichnungen, Grundrissen u. Rekonstruktionen, 212 Abb. auf Taf., 4 Farbtaf. Ln. DM 43.50.
- Walter Kordt: *Adolph von Vagedas*. Ein rheinisch-westfälischer Baumeister der Goethezeit. Ratingen, A. Henn, 1961. 144 S., 163 Abb. auf Taf. Ln. DM 14.50.
- Gerhard Kunze: *Lehre, Gottesdienst, Kirchenbau in ihren gegenseitigen Beziehungen II*. Bearbeitet von Alfred Weckwerth. Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung Heft 11. Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht, 1960.
- Karl Lochner: *Schloß und Garten Oggersheim 1720 – 1794*. Veröffentlichungen der Pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften Band 41. Verlag der Pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften in Speyer am Rhein, 1960. 106 S., 45 Abb. auf Taf.
- Kurt Martin: *Die ottonischen Wandbilder der St. Georgskirche Reichenau-Oberzell*. Reichenau-Bücherei 2. Konstanz, Jan Thorbecke-Verlag, 1961. 72 S. m. Abb. Pappbd. DM 15.50.
- Waldemar George Reuther: *Kunst heute und morgen*. Art aujourd'hui et demain. Konstanz o. J., Edition Simon u. Koch 601. 32 S. Taf., 5 Bl. DM 5.80.
- Otto Satzinger: *Zur kirchlichen Kunst der Gegenwart*. München, Evang. Presseverband für Bayern, 1961. 116 S., 38 Abb. Gzln. DM 9.80.
- Hugo Steger: *David Rex et Propheta*. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des 8. bis 12. Jahrhunderts. Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd. VI. Nürnberg, Hans Carl Verlag, 1961. XII/328 S., 36 S. Taf. Ln. DM 48. – .
- Fritz Stich: *Der gotische Kirchenbau in der Pfalz*. Veröffentlichungen der Pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften in Speyer am Rhein Band 40. Verlag der Pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften in Speyer am Rhein, 1960. 158 S. m. 89 Abb.
- George Szabó: *Codices of Dominicus Kalmancsehi in the United States*. New York, The Kossuth Foundation, 1960. Hungarian Bibliography Series 3. 12 S.
- Werner Timm: *Meisterzeichnungen aus sechs Jahrhunderten*. 23 farbige und 25 einfarbige Reproduktionen. Berlin, Henschelverlag, 1960. 138 S. Ln. DM 34. – .
- Bruno Zevi: *Biagio Rossetti, architetto ferrarese*. Il primo urbanista moderno europeo. Collana Storico di Architettura. Turin, Giulio Einaudi, 1960. 727 S. m. 629 Abb. auf Taf. Geb. Lire 20.000. – .
- Die Domtür zu Pisa*. München, Piper & Co., 1961. Piper-Bücherei Bd. 155. 64 S. m. 47 Abb. nach Aufnahmen von Walter Dräyer u. einem Nachwort von Hans Martin von Erffa. Kart. DM 3.80.



*L'École de Fontainebleau. Le Maniérisme à la cour de France* par Sylvie Béguin. Tables chroniques, Etude critique et historique, Notes, Index, Bibliographie. Collection Ecoles de la Peinture, dirigée par Michel Laclotte. Paris, Editions d'Art Gonthier-Seghers, 1960. 155 S. m. Abb. Ln. N. Fr. 28.50.

*Géricault. An Album of Drawings in the Art Institute of Chicago. Text and Catalogue* by Lorenz Eitner. Chicago, The University of Chicago Press, 1960. 48 S., 109 S. Taf. Dollar 10. - .

*Grafisk Orientering. No. 58. Palle Nielsen: Linocuts & Woodcuts. 2 Bl., 50 Abb. auf Taf. - No. 59. Olivia Holm-Møller: Etchings & Woodcuts. 3 Bl., 41 Taf. - No. 60. Sigurd Vasegaard: Woodcuts. 3 Bl., 37 Taf. - Nr. 61 Jane Muus: Woodcuts. 2 Bl., 41 Abb. auf Taf. Kopenhagen, Hans Reitzels Forlag, 1961. Preis pro Bd. kartoniert. D. cr. 4.95.*

*Grosse Kunstführer. Bd. 13: Norbert Lieb, Hugo Schnell, J. Klem-Stadler: Wessobrunn. 2. Aufl. 1960. 26 S. m. Abb., 22 S. Taf. Bd. 7: Hugo Schnell: Der Pfaffenwinkel. Landschaft und Kunst. 5. Aufl. 1959. 48 S. m. Abb. - Bd. 17: Hans Karl Moritz: Passau. Die alte Bischofsstadt an den drei Flüssen. 3. Aufl. 1961. 48 S. m. Abb. - Bd. 2: Hans Reuther: Vierzehnheiligen. Aufnahmen von Johannes Steiner. München 1957. 48 S. m. Abb. Verlag Schnell & Steiner, München. Kart. je DM 4. - .*

*Italianische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter 1876 - 1891.* Hrsg. von Irma und Gisela Richter, Geleitwort von Paola della Pergola. Baden-Baden, Bruno Grimm, 1960. XIV, 601 S., 14 S. Taf.

*Der Kreuzgang des Karmelitenklosters zu Bamberg.* Bestimmung und Deutung der Bildinhalte seiner Kapitelle von Bruno Müller. Pläne und Zeichnungen von Alexej Borutscheff. Bamberg, Selbstverlag des Historischen Vereins, 1961. 124 S. m. 93 Abb., 7 S. Taf. Kart. DM 2.80.

*Kultureel Jaarboek voor de Provincie Oostvlaanderen 1955, Eerste Band.* Hrsg. von der Kommissie voor Kultureele Aangelegenheden. Gent, Provinciebestuur van Oostvlaanderen, 1960. VIII, 130 S. m. 170 Abb., 10 S. Taf.

*Kultureel Jaarboek voor de Provincie Oostvlaanderen 1956, Eerste Band.* Hrsg. von der Kommissie voor Kultureele Aangelegenheden. Gent, Provinciebestuur van Oostvlaanderen, 1961. VIII, 277 S. m. Abb., 23 S. Taf., 2 Taf.

*Les Primitifs Flamands III. Contributions à l'Étude des Primitifs Flamands. 3. Identification d'un portrait de Gilles Joye, attribué à Memling par Frans van Molle. Publications du Centre National de Recherches »Primitifs Flamands«.* Brüssel 1960. 27 S. m. 4 S. Taf.

*Reclams Kunstführer. Baudenkmäler. Band IV: Niedersachsen, Hansestädte, Schleswig-Holstein, Hessen.* Bearbeitet von H. R. Rosemann, O. Karpa, E. Herzog in Verbindung mit einem Kreis von Fachkollegen. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1960. 856 S. m. 62 Zeichnungen, 64 Bildtafeln u. 3 Übersichtskarten. Ln. DM 16.80.

## AUSSTELLUNGSKALENDER

ALTENBURG/Thür. Staatl. Lindenau Museum. 16. 7.-6. 8. 1961: „Grafik und Satire“ von Herbert Sandberg. – Kupferstichkabinett: Karikaturen von Daumier, Garvanni u. a.

ALTONA Museum. 1. 7.-30. 9. 1961: Galiionsfiguren.

AMSTERDAM Kunstzaal Monet. 1.-29. 7. 1961: Arbeiten von Philipp Bauknecht 1884-1932.

ASCHAFENBURG Galerie 59. 15. 7.-24. 9. 1961: „Internationale Malerei 1960/61.“

AUGSBURG Städt. Kunstsammlungen im Schaezler-Haus. Juli-September 1961: Ausstellung „Bartholomäus Weiser“ (gest. 1561) und Neuerwerbungen.

BARCELONA – SANTIAGO DE COMPOSTELA 10. 7.-10.10. 1961: Kunst der Romanik. VII. Europa-Ausstellung unter den Auspizien des Eurapatates.

BASEL Kunstmuseum. Bis 16. 7. 1961: Mode in Zeichnung und Graphik. Kunsthalle. Bis 16. 7. 1961: Arbeiten von Maurice Estève und Berto Lardera.

BERLIN Akademie der Künste. Bis 16. 7. 1961: Japanische Malerei der Gegenwart. Haus am Waldsee. Bis 16. 7. 1961: Ikonen.

BOCHUM Städt. Kunstgalerie. 1.-30. 7. 1961: Westfälische Kunst im 20. Jh. Gemälde, Zeichnungen und Plastiken.

BREMEN Die Kunsthalle wurde am 23. Juni wiedereröffnet und zeigt bis 6. 8. 1961 Gemälde, Handzeichnungen und Druckgraphik von Picasso. – Im Kupferstichkabinett: bis 30. 7. 1961: „Erwerbungen der letzten Jahre“ (Handzeichnungen und Druckgraphik).

Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstraße. 22. 7.-3. 9. 1961: Batik und Wandteppiche von Woty Werner und Ölbilder von Tom Beyer.

COBURG Kunstsammlungen der Veste. 9. 7.-31. 8. 1961: Das Bild der Veste, seine künstlerische Wiedergabe in Vergangenheit und Gegenwart.

DARMSTADT Hess. Landesmuseum. 28. 7.-3. 9. 1961: Europäische Skulpturen des Mittelalters der Slg. H. Schwartz. Kunsthalle. Bis 6. 8. 1961: Bauhaus-Ausstellung.

DORTMUND Museum am Ostwall. Bis 6. 8. 1961: Plastik von Fritz Wotruba.

DRESDEN Zentrale Kunstbibliothek, Lesesaal. Juli-August 1961: Kupferstiche, Stein-drucke und Zeichnungen von Dimitrij Mitrochin.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 23. 6. 1961: Zeichnungen von Richard Seewald.

DUSSELDORF Hetjens-Museum. Bis 18. 7. 1961: Keramiken, Wandbilder, Plastiken und Gemälde von Margarete Turgel.

Galerie Alex Vömel. Juli-August 1961: Sommer-Ausstellung.

ESSEN Museum Folkwang. 26. 7.-23. 8. 1961: Jugoslawische Kunst.

FRANKFURT a. M. Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Bis 29. 7. 1961: Ölbilder und Aquarelle von Herbert Beck und Bronzen von Elia Ajolfi.

FREIBURG/Schweiz Musée d'Art et d'Histoire in der Universität. 25. 7.-3. 9. 1961: Art et Liturgie 61.

FULDA Vonderau-Museum. 2.-30. 7. 1961: Arbeiten der Vereinigung „Schöne Künste“ der Stadt und Provinz Como.

GOTTINGEN Städt. Museum. Bis 16. 7. 1961: Aquarelle und Zeichnungen von Erasmus von Jakimow.

HAGEN Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 9. 7.-6. 8. 1961: Plastiken von De Felice und Keramik und Email aus Italien.

HAMBURG Museum für Kunst und Gewerbe. Bis 16. 7. 1961: „Meisterwerke aus drei Jahrtausenden“ (5 Jahre Stiftung zur Förderung der hamburgischen Kunstsammlungen). – Bis 23. 7. 1961: „Munakata Shikō“ (japanische Holzschnitte).

Museum für Völkerkunde. Juli 1961: Bilder aus Island von Oskar Just.

HAMM Städt. Gustav-Lübcke-Mus. 9. 7.-3. 9. 1961: Gemälde und Aquarelle von Hermann Teuber.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 23. 7. 1961: Arbeiten von Louis Moilliet.

KASSEL Kunstverein im Städt. Kulturhaus. Bis 16. 7. 1961: „Hochformat“. Ausstellung des Berufsverbandes bild. Künstler Kassel e. V. und „Aquarelle einer Indienreise“ von Gustav Wittig.

KÖLN Kunstverein, Hahnenort. Bis 16. 7. 1961: Arbeiten von Manuel Villaseñor. Kunsthaus Lempertz. Bis 15. 7. 1961: Gemälde, Aquarelle und Graphiken von Georg Meistermann.

Wallraf-Richartz-Museum. Ab 1. 7. 1961: Stiftungen und Neuerwerbungen.

KREFELD Museum Haus Lange. Bis 30. 7. 1961: Wege zur Gegenwart. Malerei vom Expressionismus bis zum Tachismus a. d. Besitz des Krefelder Museums.

LINDAU (B) Altes Rathaus. 16. 7.-10. 9. 1961: Kunstschmiedearbeiten von heute.

MANNHEIM Kunsthalle. 7. 7.-6. 8. 1961: Gemälde und Graphik von Ladislav Moholy-Nagy.

MARSEILLE Musée Cantini. Bis 31. 7. 1961: Manet-Ausstellung.

MONCHENGLADBACH Städt. Museum. 20. 7.-15. 9. 1961: Aquarelle von Anton Kerschbaumer.



MÜNCHEN Haus der Kunst. 15. 7.-24. 9. 1961: „Von Bonnard bis heute“.  
Staatl. Graphische Sammlung. Bis Ende Juli 1961: Tauromaquia von Francisco de Goya und Pablo Picasso. Deutsche Aquarelle u. Handzeichnungen der Gegenwart (Neuerwerbungen).

Stadt. Galerie. Bis 23. 7. 1961: Gesellschaft der Freunde junger Kunst. Wettbewerb 1961.

Galerie Nota. Bis 14. 7. 1961: Bilder und Plakate von Almir Mavignier.

Galerie Otto Stangl. Bis 21. 7. 1961: Picasso. 45 Linolschnitte 1958-1960.

Kunst-Kabinett Kllhm. Bis 25. 7. 1961: Ölbilder, Lithographien und Zeichnungen von Karl Hofer.

Julius Böhler. Bis 30. 9. 1961: Zeichnungen alter Meister.

Galerie Günther Franke. Juli 1961: Bilder 1960/61 von Fritz Winter und Skulpturen von Brigitte Meier-Denninghoff.

Galerie Schöninger, Odeonsplatz. Juli 1961: Marc Chagall. Dessins pour la bible.

NÜRNBERG Germanisches National-Museum. 5. 7.-17. 9. 1961: „Meister um Albrecht Dürer“.

OFFENBACH a. M. Klingspor-Museum. 21. 7.-7. 9. 1961: Lehrer- und Schülerarbeiten der Werkkunstschule Braunschweig.

ROSENHEIM Stadt. Kunstsammlung. 23. 7.-27. 8. 1961: Zeichnungen von Franziska Bilek.

ROTTERDAM Museum Boymans-van Beuningen. Juli 1961: Sammlung Victor de Stuers.

STUTTGART Kunsthaus Bühler. Juli-September 1961: Schwäb. Meister des 19. u. frühen 20. Jhs.

Kunsthaus Fischinger. Juli 1961: Ölbilder und Aquarelle von Ernst Birke.

Gedok. Bis 20. 7. 1961: Arbeiten von Sigrd Lämmle.

Kunsthöfle Bad Cannstatt. 8. 7.-5. 8. 1961: Ölbilder und Aquarelle von Hermann Metzger.

Galerie Lutz & Meyer. Bis 20. 7. 1961: Arbeiten von Walter Wöhrn.

Kunsthaus Schaller. 8.-29. 7. 1961: Radierungen von Helmut Schwarz.

Galerie Valentien. Ab Ende Juli 1961: Gemälde und Pastelle von A. L. Schmich.

Der Bücherdienst. Juli 1961: Graphik von Josuah Reichert.

TUBINGEN Techn. Rathaus. 9.-30. 7. 1961: Bilder und Graphik von Gerth Biese.

ULM (Donau) Museum. 23. 7.-24. 9. 1961: Graphik des XX. Jhs. aus Museumsbesitz.

WEIMAR Staatl. Kunstsammlungen in der Kunsthalle am Theaterplatz. 9. 7.-20. 8. 1961: Graphik und Zeichnungen von Käthe Kollwitz (Leihgaben a. d. Kupferstichkabinett Dresden).

WIEN Historisches Museum. Bis 17. 9. 1961: „Das Schönste a. d. Graphiksammlung des Historischen Museums der Stadt Wien“.

WIESBADEN Stadt. Museum. Gemädegalerie. Bis 30. 7. 1961: Ausstellung „Wols“.

WORPSWEDE Kunsthalle. 10. 7.-30. 8. 1961: Arbeiten von Reuther.

ZÜRICH Graph. Sammlung der Eidgen. TH. Bis 20. 8. 1961: Handzeichnungen alter Meister a. d. Kupferstichkabinett der Ehem. Staatl. Museen Berlin.

ZWICKAU/Sa. Stadt. Museum. 23. 7.-20. 8. 1961: Reiseskizzen aus China von Walter Münze.

## ZUSCHRIFT AN DIE REDAKTION

In Zusammenarbeit mit Frau Helene Rohlf's wird für eine Publikation das Oeuvre-Verzeichnis der Gemälde von Christian Rohlf's vorbereitet.

Eigentümer von Gemälden werden um Informationen über ihren Besitz gebeten an Frau Helene Rohlf's, Essen-Bredeney, Küppersheide 9 oder Dr. Walther Scheidig, Weimar/Thür., Schlossmuseum, Am Burgplatz.

## REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, New York, N.Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10.

Verlag Hans Carl K.G., Nürnberg (P.h.G.): Dr. Hans Carl, Verleger, Feldafing. Dr. Fritz Schmitt, Schriftleiter, Rückersdorf. Dr. Gerda Carl, Verlagsangestellte, Feldafing. - Erscheinungsweise: monatlich. - Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abholfach. Fernruf Nürnberg 2 65 56.

- Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.